BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI
E TELEVISIVI

Di Giammatteo: *Hitchcock e il manuale del perfetto regista* - Micheli: *Il personaggio femminile in Antonioni* - Castello: *Bergman e Molière.*

Note, recensioni e rubriche di: *AUTERA, BERTIERI, CHITI, CINCOTTI, DRAGOSEI.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVIII - NUMERO 1 - GENNAIO 1967

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVIII - n. 1

gennaio 1967

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

"La battaglia di Algeri" di Pontecorvo vince il "Nastro d'argento" 1967

I « Nastri d'argento » 1967 — il massimo premio cinematografico italiano, attribuito, in seguito a referendum fra tutti i soci, dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici — sono stati consegnati, alla presenza del Sottosegretario allo Spettacolo on. Adolfo Sarti, nel corso di una serata di gala al Teatro Comunale di Firenze, dove si stava ancora lavorando per il completo ripristino delle attrezzature danneggiate dall'inondazione del novembre scorso. Durante la manifestazione è stata fatta anche una colletta per il fondo del comitato per il restauro delle opere d'arte rovinate dall'alluvione.

Dopo alcune parole del critico Pietro Bianchi, presidente del S.N.G.C.I., l'on. Sarti ha portato il saluto del Ministro Corona ed ha espresso l'apprezzamento del governo per la funzione positiva che i « Nastri » assolvono nei confronti dello sviluppo qualitativo del cinema nazionale. Infine lo scrittore Piero Bargellini, sindaco di Firenze, ha ringraziato i giornalisti cinematografici i quali, scegliendo per la prima volta Firenze a sede dell'assegnazione del loro premio, hanno offerto una testimonianza, facendo un atto di fede nella rinascita della città.

Al termine della consegna dei « Nastri » è stato proiettato in anteprima assoluta per l'Italia l'ultimo film di Charles S. Chaplin, *The Countess of Hongkong* (La contessa di Hong Kong).

Ecco il dettaglio dei premi, risultanti dal voto di 191 giornalisti di tutta Italia:

Regista del miglior film: Gillo Pontecorvo per *La battaglia di Algeri*;

Miglior produttore: Antonio Musu per *La battaglia di Algeri*;

Migliore soggetto: Pier Paolo Pasolini per *Uccellacci e uccellini*;

Miglior sceneggiatura: Age, Scarpelli, Pietro Germi, Luciano Vincenzoni per *Signore e signori*;

Migliore attrice protagonista: Lisa Gastoni per *Svegliati e uccidi*;

Migliore attore protagonista: Totò per *Uccellacci e uccellini*;

Migliore attrice non protagonista: Olga Villi per *Signore e signori*;

Migliore attore non protagonista: Gastone Moschin per *Signore e signori*;

Migliore fotografia in bianco e nero: Marcello Gatti per *La battaglia di Algeri*;

MIGLIORE FOTOGRAFIA A COLORI: Carlo Di Palma per *L'Armata Brancaleone*;

MIGLIORE COMMENTO MUSICALE: Carlo Rustichelli per *L'Armata Brancaleone*;

MIGLIORE SCENOGRAFIA: Mario Chiari per *La Bibbia*;

MIGLIORI COSTUMI: Piero Gherardi per *L'Armata Brancaleone*;

REGISTA DEL MIGLIOR FILM STRANIERO: Claude Lelouch per *Un homme et une femme* (Un uomo, una donna).

* * *

La giuria per i cortometraggi — nominata dal Consiglio Direttivo del S.N.G.C.I. e composta da Domenico Meccoli, presidente, Mino Argentieri, Callisto Cosulich, Nedo Ivaldi, Riccardo Richard — ha assegnato i seguenti « Nastri d'argento »:

REGISTA DEL MIGLIORE CORTOMETRAGGIO: Ansano Giannarelli e Piero Nelli per *Diario di bordo*, « un film che descrive la vita quotidiana a bordo di un peschereccio oceanico con notazioni di penetrante umana verità »;

MIGLIOR PRODUTTORE: Reiac film per *Asfalto nella giungla, Il bianco e il nero, Diario di bordo, Labantha negro*, « un complesso di film che testimoniano di un coerente impegno produttivo inconsueto nell'ambito del cortometraggio italiano »;

ATTESTATI DI MERITO PER LA REGIA: Bruno Bozzetto per *Il signor Rossi compra l'automobile*, Franco Taviani per *Malato 41*, Giuseppe Ferrara per *La patria di marmo*;

ATTESTATI DI MERITO PER LA FOTOGRAFIA: *a*) in bianco e nero: Mario Carbone per *Firenze, novembre 1966*; *b*) a colori: Ubaldo Morelli per *Oltre l'informale*.

* * *

La bontà del criterio seguito dal S.N.G.C.I. di attribuire i « Nastri » mediante referendum è stata confermata, a nostro avviso, anche quest'anno. Senza dubbio Uccellacci e uccellini *è opera più poetica ed originale de* La battaglia di Algeri, *ed era legittimo sperare che alla prima piuttosto che alla seconda andasse il massimo riconoscimento. Tuttavia ciò non significa disistima verso un film come quello di Pontecorvo che ha comunque i titoli per un film degno di essere sostenuto e divulgato, in virtù del suo tema civile, del suo sincero impegno umano, della sua forma narrativa memore della migliore lezione del neorealismo. Si può forse rilevare che il « referendum » tende ogni anno a parità di condizioni a preferire il film più spettacolare, ed è un elemento, questo, di cui tener conto. Ma*

Notizie varie

IL CINEMA NELLE UNIVERSITÀ: TORINO — Dopo Cagliari, Roma, Genova, Padova, Milano (Cattolica), Pisa, Urbino, anche l'Università di Torino si è aperta agli studi sul cinema. L'Istituto di Estetica della Facoltà di Lettere, diretto dal prof. Luigi Pareyson, ha infatti affidato al nostro collaboratore dottor Gianni Rondolino un corso di lezioni su Jean-Luc Godard, inizio di un organico esame del linguaggio cinematografico esemplificato in alcuni autori rappresentativi.

FILM SUL VIDEO — Due nuovi cicli di film retrospettivi prendono il via sui teleschermi nazionali, uno dedicato al cinema americano, l'altro al cinema italiano. Il primo, curato da Enrico Emanuelli (i cui testi di presentazione saranno detti da Ivo Garrani), illustra l'evoluzione del cinema americano nell'ultimo ventennio, e i suoi tentativi di uscire dagli schemi della Hollywood degli anni '20 e '30. Sarà presentato per primo *Sullivan's Travels* (I dimenticati, 1941) di Preston Sturges, interessante satira mai più rivista dopo la guerra; seguiranno opere di Kazan, Dmytryk, Cukor, Segal, Ritt, Capra, Zinnemann, Minnelli, scelte fra le più rappresentative delle tendenze più coraggiose e innovatrici. Il secondo ciclo, a cura di Domenico Meccoli, e con la partecipazione dei registi, è imperniato su « Gli anni difficili del cinema italiano », vale a dire su quel periodo di faticosa transizione, attorno agli anni '50, fra il neorealismo e il cinema attuale. Anche qui tendenze, esperimenti, voci nuove, in un fermento spesso vi-

nel complesso anche quest'anno la rosa dei « Nastri » più importanti non ha premiato film indegni o puramente commerciali. L'indicazione dei giornalisti cinematografici italiani rimane quindi la più valida e quella più capace, in prospettiva, di fornire una esatta scala dei valori. La Bibbia, *per esempio, è stata segnalata a ragione per la scenografia, cioè per una qualità spettacolare, ma è stata ignorata nella rosa dei premi maggiori, volendo con ciò indicare una preferenza per vie e modelli più « nazionali » da proporre al cinema italiano, pur con tutto il rispetto per lo sforzo produttivo e la dignità di quel prodotto. Sempre a proposito di tendenze, non è stata incoraggiata nemmeno quella della commedia « medioevale », spesso in realtà appena appena goliardica. Per i giornalisti cinematografici italiani, premiando Pontecorvo si è riconfermata l'utilità di una cinematografia a contatto con i grandi problemi sociali e civili del nostro tempo, mentre premiando Pasolini e Germi si è rispettivamente confermato il ruolo di punta di un cinema d'autore, nuovo anche nei temi, e quello d'un cinema più commerciale ma retto da una dignità e da una cura sempre necessarie. Quanto agli attori, il premio a Totò riconosce il contributo di questo eccezionale comico al cinema italiano e la sua capacità di aderire, ad un'età in cui altri vive di conservazione del patrimonio acquisito, agli stimoli insoliti d'un regista « diverso ». Per Lisa Gastoni il « Nastro » costituisce un incoraggiamento a proseguire oltre l'« exploit » che l'ha rivelata di colpo dopo tanti anni di carriera tranquilla e incolore.*

---

tale e del quale si può oggi trarre un primo bilancio col necessario distacco. Aprirà la serie *Prima comunione* di Blasetti e Zavattini (di Blasetti sarà dato anche *La fortuna di essere donna*), seguiranno *Dov'è la libertà* di Rossellini, *Proibito* di Monicelli, *Le ragazze di San Frediano* di Zurlini, *Prima di sera* di Tellini, *Un ettaro di cielo* di Casadio, *Fortunella* di Eduardo, *Guendalina* di Lattuada, *La strada* di Fellini, *Il ferroviere* di Germi, *Il ritorno di Don Camillo* di Duvivier, *Ombre bianche* di Ray e Bandini, *La grande strada azzurra* e *Kapò* di Pontecorvo.

Lutti del cinema — È morto il 2 dicembre, a Madrid, *José Isbert*, 81, notissimo caratterista del cinema spagnolo (*Bienvenido, Mr. Marshall*); il 15, a Burbank, *Walt Disney*, 65, produttore e regista di disegni animati (*Biancaneve e i sette nani* — su Disney pubblicheremo quanto prima un ampio saggio di Gianni Rondolino); il 19, a Santa Monica, *Richard Whorf*, 60, regista e attore del teatro e del cinema statunitensi; ancora il 17, *Charles Watts*, caratterista del cinema e del teatro statunitensi; il 31, a Saint-Tropez, suicida, *Raoul Lévy*, 44, produttore (*... Et Dieu créa la femme* e altri film con Brigitte Bardot) e da ultimo regista (*Je vous salue mafia*, Da New York mafia uccide) del cinema francese; il 10 gennaio, a Wroclaw, stritolato sotto un treno, *Zbigniew Cybulski*, 41, attore del cinema polacco (*Ceneri e diamanti*); il 16, a Londra, *Anatole de Grunwald*, 56, produttore del cinema britannico (*The Winslow Boy* e altri film di Asquith); ancora il 16, a Monaco di Baviera, suicida, *Renate Ewert*, 33, attrice del cinema tedesco; il 24, a Hollywood, *Ann Sheridan*, 51, attrice del cinema americano (*The Man Who Came to Dinner*); il 25, a Hollywood, *Jobyna Ralston*, 66, attrice del cinema americano (protagonista femminile di *Wings*, 1927, il primo film che vinse l'« Oscar »); il 30, a Hollywood, *Kenneth Thomson*, 68, attore del cinema americano (fu il fondatore della « Screen Actors Guild », il potente sindacato degli attori statunitensi); il 31, a Parigi, *Albert Remy*, 51, attore del cinema francese (*I 400 colpi*).

Vita del C. S. C.

Gianni Polidori docente al C.S.C. — In sostituzione dell'arch. Guido Fiorini, scomparso lo scorso anno, la cattedra di scenografia del Centro è stata affidata a Gianni Polidori, uno dei più illustri scenografi del cinema italiano. Polidori viene egli stesso dal C.S.C., dove si diplomò nel 1948 proprio con Fiorini, ed è stato inoltre allievo in pittura di Guttuso. Fra la sua attività teatrale ricordiamo la frequente collaborazione con Luigi Squarzina e poi con Gassman, la Pavlova, De Lullo (« Il diario di Anna Frank »), Antonioni (nella sua unica commedia, di cui fu anche regista). Nel cinema è stato lo scenografo di Visconti per *Bellissima*, di Lattuada per *Il cappotto*, di Antonioni per *Le amiche*. Ha disegnato inoltre le scene per balletti di Milloss e della Novaro.

Il personaggio femminile nei film di Antonioni

di SERGIO MICHELI

Non si può dire che nei film di Antonioni vi siano personaggi positivi, cioè personaggi che rappresentino « verità positive » cui sia affidato il ruolo risolutivo di una tematica come lo si può intendere nell'ambito del racconto cinematografico tradizionale. Nei film di Antonioni manca questo tipo, manca l'eroe, ovvero non c'è l'eroe in tale senso. Questo genere mitico di personaggio dai compiti predominanti, figlio legittimo del Romanticismo, l'hegeliano « individuo della storia del mondo » rimane fuori dalle intenzioni del regista, dal suo abituale modo di vedere e di sentire i fatti della vita con il loro « entourage » problematico. Il personaggio positivo diventa, per Antonioni, il personaggio chiave su cui gravita tutto e su cui si riflette l'atteggiamento dell'uomo davanti alla propria condizione. È un personaggio positivo in questo modo: che soffre e che capisce senza essere compreso, che agisce in un mondo estraneo a lui, quasi inumano ma che cerca, a volte disperatamente, un punto d'incontro, una plausibile ragione di vita. Al di fuori e di qualsiasi funzione « sui generis » legata alla tradizione, al mito del primo attore, e di ogni distorsione o sostituzione delle cose di questo mondo, il personaggio di Antonioni vive intensamente e angosciosamente la vita di oggi con le sue contraddizioni e i suoi squilibri.

Non a caso questo simbolo tormentato è rappresentato dalla donna. La maggiore sensibilità che viene attribuita al sesso femminile applicata al corollario kierkegaardiano secondo cui l'angoscia è tanto maggiore quanto più è forte negli individui l'elemento sensibile, giustifica e chiarisce la scelta.

Antonioni da *L'avventura* in poi ci presenta infatti una visione del mondo tramite il personaggio femminile, che è il suo vero personaggio.

Già in *Cronaca di un amore* attraverso l'inquietudine di Paola, quindi ne *La signora senza camelie* con la figura di Clara e, in forma più evidente, nel successivo *Le amiche* nei personaggi di Rosetta, di Clara, di Mariella, il regista rivela questa preferenza nello svolgimento delle sue tesi, questo suo attribuire al personaggio femminile una maggiore capacità operante, oltre che emotiva, nei confronti dell'uomo costituzionalmente più dubbioso e fiacco.

Le contraddizioni e gli squilibri del personaggio antonioniano sono determinati dalla crisi del mondo borghese, dall'infiacchimento dei valori umani, dal sistema neocapitalistico dell'industria culturale, dal « mito » del miracolo economico. Così che questo personaggio non propone soluzioni, vie di uscita, ma rimane all'interno, non semplice spettatore, bensì vivo e presente in un conflitto che non è tra un uomo e un altro uomo ma tra l'uomo e la società. (I film di Antonioni hanno richiamato spesso l'accostamento con i personaggi e il mondo dello scrittore americano F. S. Fitzgerald. Ma più che il romanzo « Tender the Night » ci sembre sia analogicamente meglio rispondente « The Great Gatsby » dove « la valle di cenere » e il sofisticato e corrotto mondo americano trovano la loro più consona giustapposizione nell'Europa, quindi in tutto il mondo occidentale).

Antonioni attiva questa problematica con un discorso sul sentimento che viene adoperato come elemento di mediazione per giungere, attraverso l'incapacità di comunicazione, alla drammatica frattura tra l'umanità e la civiltà dell'alienazione industriale.

Questo discorso inizia in maniera più decisiva con *L'avventura*. Sandro, che è un architetto rassegnato e venale, rappresenta l'oggetto degli affetti di Anna prima e di Claudia (Monica Vitti) dopo, ambedue alla ricerca di un maggiore impegno e vincolo sentimentale. Ma in lui, finita l'avventura con Anna, non c'è esitazione ad iniziare una nuova avventura con Claudia alle stesse condizioni e con gli stessi rapporti (basti pensare ad una delle ultime sequenze dove Sandro cede all'attrattiva della prostituta occasionale). Infine è Claudia che, con la sua carezza sulla nuca di Sandro, riesce, non tanto a perdonare, quanto a capire.

In questo film il personaggio femminile entra come vero interprete, nel ruolo principale della vicenda, dell'« avventura »; entra incontaminato, innocente quasi, in un mondo e in un sistema nuovi. Claudia se ne rende perfettamente conto; libera ancora dalla angoscia e dal torpore degli altri, comprende la propria condizione e si convince, nello stesso tempo, che non può evitarla.

Il giuoco dei sentimenti, nella loro ambiguità consapevole, ha la sua naturale continuità ne *La notte*. I personaggi sono quasi gli stessi: Sandro può essere Giovanni. La stessa somiglianza possono avere le figure di contorno. Ma è Lidia (nell'interpretazione di Jeanne Moreau) che cambia nei confronti della Claudia de *L'avventura*. Qui il personaggio femminile è completamente assorbito, ormai facente parte di una società in crisi. Ed è proprio a questo punto che, nell'arco gestativo di questa donna antonioniana, si realizza il processo di verifica, il tentativo sempre più accentuato di approdare, attraverso l'introspezione psicologica, ad un qualcosa di veramente vero e reale. Lidia, sposata ad un uomo di lettere che è in crisi, è una donna più matura di Claudia; essa sente tutto il peso della frantumazione dei rapporti fra gli uomini e, da sola, cerca l'evasione al clima rarefatto che la opprime. Tenta di ritrovare sé stessa, l'essenza delle cose più genuine, ritornando, come in un ultimo conato, nei luoghi dell'infanzia; accetta l'occasione di un'avventura, non portata a termine, con un uomo incontrato durante la festa; infine mette ancora alla prova il marito, ma inutilmente, leggendo una lettera che lui le aveva scritto tempo indietro.

Questi tentativi non approdano a nulla: è vero, perché tutto resta così come è. Lidia però continua ad essere un personaggio palpitante fino all'ultimo: fino cioè a quando, in un abbraccio finale con il marito (così come Claudia nel gesto affettuoso per Sandro), ella riesce a partecipare, in un sentimento di solidarietà attiva, alle sofferenze altrui.

Si è detto che Lidia agisce da sola. Ma anche gli altri sono soli, soli e paralizzati nella loro solitudine. Quando Valentina (Monica Vitti) ad esempio dice: « Ogni volta che ho cercato di comunicare con qualcuno, l'amore è andato via », è come una parafrasi della « orrenda solitudine » maupassantiana, dell'isolamento che cresce dopo ogni bacio, del non dire a nessuno che cosa si pensa, in che cosa si crede, che cosa ci piace; quindi del « disinteresse per tutto » mentre « il pensiero, invisibile, rimane inesplorato ».

Dopo *La notte*, l'*Eclisse*. In questo terzo film della serie iniziata con *L'avventura* tocca a Vittoria il ruolo principale con il suo apparente problema sentimentale. Ella interrompe la relazione con Riccardo per iniziare una nuova esperienza con un dinamico agente di cambio. Ma, come Valentina, non riesce a trovare le ragioni per continuare questo rapporto. Di nuovo però, ma in una forma più esplicita, il personaggio femminile si mette in condizioni di arrivare

ad un dialogo, di scoprire quanto di autentico possa esserci all'origine dei sentimenti. Così Antonioni sviluppando la problematicità di Valentina (che è la figura secondaria del precedente film), costruisce su Vittoria un nuovo tipo emblematico che sembra avere in sé ogni genere di contraddizione: in effetti il suo atteggiamento è più stupito che assorto, più di una donna astratta che, come si dice, alienata.

Eppure le principali sensazioni di questo personaggio non sono quelle di un rapporto uomo-donna o perlomeno tale rapporto non appare come fatto predominante, come fine immediato. Vittoria sente di non poter aderire ad un impegno sentimentale alle condizioni che le vengono offerte prima da Riccardo poi da Piero: condizioni, in definitiva, che sono quelle dell'uomo disumanizzato e ridotto a cosa. Ecco quindi la ripugnanza di Vittoria alla febbre del denaro, all'egoismo (la sequenza della Borsa di Roma agisce da evidente contrappunto), perciò il rifiuto ad una maggiore aderenza ed impegno a favore di una realtà costruita su una tragica struttura neocapitalistica.

Il rifiuto di Vittoria significa però anche ricerca di un qualcosa di diverso, di un qualcosa che possa far ristabilire in lei un equilibrio: l'equilibrio della donna che sappia amare perché amata e capire perché capita. Dunque non si tratta di semplice ed istintiva ribellione ma di non accettazione per cause precise. Il « non essere » di Vittoria insomma si trasforma in « essere di conseguenza ». Vi è perciò in questo personaggio la forza di non fare per riuscire a fare.

La donna dei film di Antonioni è giunta quindi ad un punto nodale del suo itinerario: in lei si esaurisce il conflitto ossessivo dei sentimenti, si smorza l'angoscia determinata da una necessità di un vero e reale rapporto umano per affrontare l'urto con tutto un mondo e una civiltà alienati che vanno inesorabilmente alla deriva. Attraverso il veicolo del sentimento si compie la metamorfosi del personaggio femminile antonioniano: così Vittoria diventa Giuliana ed inizia *Il deserto rosso*.

* * *

La neurosi o nevrosi è « alterazione del sistema nervoso che non mostra modificazioni strutturali riconoscibili ». I sintomi principali sono: « indolenza, cattivo umore, insoddisfazione, preoccupazione delle proprie condizioni, incapacità di reagire, insonnia, vertigini. La cura della nevrosi è, più che altro, psichica consistente nel con-

vincere l'infermo che il suo male è guaribile ». Tale citazione di carattere scientifico è necessaria per introdurre e per capire il personaggio di Giuliana. Il discorso infatti riguarda proprio lei, cioè un personaggio tipicamente neurotico.

Ma quali sono le cause del suo stato? Antonioni introduce, come ragione fittizia, un certo incidente d'auto accaduto alla protagonista e non inserito come fatto nel film, incidente che avrebbe provocato in Giuliana questo stato di ansia. Ragione fittizia, in quanto non sta a chiarire i veri effetti di questa nevrosi; ovvero non ha la forza per rappresentare il motivo dominante, la causa prima della condizione di Giuliana. Il regista infatti inserisce tale dettaglio per inciso escludendo la esatta descrizione del fatto (a questo proposito è da ricordare ne *L'avventura* la sparizione di Anna rimasta misteriosa, proprio perché non era da ritenere utile una narrazione del genere agli effetti di ciò che costituiva il tema principale del film).

Dunque si tratta di vedere la ragione vera, quella cioè che, al di sopra di una piuttosto banale circostanza, sta a chiarire tutto un modo di agire e di pensare del complesso personaggio de *Il deserto rosso*. Qualcuno ha parlato, a proposito di Giuliana, più che di nevrosi, di schizofrenia: ma a torto. Lo dimostra il fatto che, a momenti di crisi, si frappongono momenti in cui il suo comportamento è quello naturale della donna. Basti pensare a certe circostanze come quelle della sequenza nella baracca con gli amici oppure ai momenti in cui il figlio sembra colpito da una specie di paralisi. Appunto in questi casi Giuliana arriva ad essere donna quindi madre come ogni altra. Ciò dimostra anche che non possiamo trovarci di fronte ad un caso patologico. D'altra parte, è bene dirlo (ed a questo punto ormai è chiaro) che il regista procede nel suo metodo narrativo con l'indagine introspettiva. Vale a dire che il suo non è un procedimento che attinge ad una realtà immediata, aggressiva, ma, sebbene vi sia sempre presente l'esistenza delle cose, cioè del mondo esterno, giunge alle sue formulazioni, alla caratterizzazione di queste cose, mediante il fenomeno psichico.

La realtà della dialettica antonioniana è la kantiana « coscienza della mia propria esistenza che è insieme coscienza immediata della esistenza di altre cose fuori di me »; cioè fuori di quei fenomeni di coscienza soggettivi che il soggetto chiama « miei », fuori dal solo fatto delle cose che esistono senza doversi domandare il senso della loro esistenza. Da queste proposizioni nasce e si giustifica l'esasperazione dei sentimenti di Giuliana sopra ogni dubbio che possa far

vedere questo personaggio sotto il falso profilo del caso clinico e specifico.

Eppoi, proviamo ad approfondire il discorso, consideriamo l'insoddisfazione di Giuliana. Se analizziamo bene la questione non riusciamo forse ad intravvedere la stessa cosa nelle persone che le sono vicine? In definitiva, l'insoddisfazione di Giuliana è quella di tutti: di Corrado, non fermamente convinto del proprio lavoro. « La verità », dice, « è che non mi va più di stare né di qui né di là. E allora ho deciso di partire »; di Ugo (il marito), con la sua tipica indifferenza: di Max, uomo di affari per tutti gli affari. Dice Emilia a proposito di Max: « ... perché è sempre lì come un falco su una fabbrica in fallimento o su una donna in crisi »; di Emilia, con il suo dichiarato persistente stato di disagio; perfino del figlio di Giuliana, con lo scorrere, senza interesse, i giocattoli di cui ha piena la stanza.

La nevrosi non è forse nell'operaio di Medicina e in sua moglie? E non è pure nevrosi collettiva l'orgia nella baracca con le pareti rosse, la demolizione delle stecche di legno, la fuga sul molo, il silenzio, il pianto? È malata Giuliana o gli altri? O la malattia ha preso tutti? Per meglio caratterizzare e chiarire la posizione di questi personaggi potremmo affidarci a schemi sillogistici presupponendo gli altri normali quindi Giuliana uguale agli altri, Giuliana normale; oppure considerando Giuliana anormale, gli altri uguali a Giuliana, gli altri anormali.

Ma in effetti Giuliana è diversa dagli altri. Vale a dire che lei sola è il personaggio più cosciente e consapevole di una situazione. Le sue parole, i suoi atteggiamenti sono, in definitiva, il riflesso dell'angoscia degli altri. Lei riesce a dire e a spiegare mentre gli altri tacciono.

L'assillo suo, anche se volessimo chiamarlo « patologico », è l'assillo inconsapevole degli altri. Giuliana soffre visibilmente e tenta di individuare le ragioni della sua sofferenza; gli altri no. Gli altri vi si trovano dentro e, impotenti ed alienati, l'accettano. Il sibilo improvviso che genera uno sfiatatoio (all'interno della fabbrica), come i rumori assordanti, ormai « fattori » già facenti parte del mondo di Ugo e di Corrado, sono acquisiti ed accettati da loro (il rumore continuo delle macchine, nella fabbrica, copre le voci dei due, tanto che per sentirsi sono costretti ad urlare). Ugo, ad esempio, si compiace dei giocattoli meccanici del figlio. Giuliana invece non riesce a sopportare il tic-tac ossessivo del robot che cammina avanti e indietro e nel cui viso meccanico sta accesa una lampada rossa

sopra a due sinistri occhi di vetro. Ciò che riesce a vedere e a sentire Giuliana gli altri non sono capaci; (ad esempio nella zona dei canali di scarico: « Hai visto quella macchia? — dice Giuliana — che bel colore » ... e Corrado: « Quale macchia? » Oppure nella baracca sul molo: « Lasciamo perdere questa storia, per piacere — afferma Ugo — Grido o non grido, che importanza ha? » E Giuliana: « No, invece ce l'ha! Qualcuno ha gridato ... è vero »).

Ecco quindi l'isolamento del personaggio e il suo relegamento nell'angolo delle cose. Dirà ad un certo punto: « Non ce la faccio a salvarmi da sola. Chi mi aiuta? ... chi? » Ma nessuno le risponde: tutti presi nel fatale ingranaggio di una disordinata e confusa civiltà disumanizzata.

Certo non si può dire chi stia nel piano della normalità poiché tutto è portato al limite massimo, quasi al punto estremo. Si consideri comunque si voglia, tutti normali o anormali, un fatto chiaramente evidente è che gli atteggiamenti di Giuliana sono quelli di un personaggio decisamente di rottura in un atmosfera rarefatta, irreale, magica. Il quale, senza essere tipicamente positivo nella accezione tradizionale, riesce tuttavia, apparentemente disfatto ed ammalato, ad emergere fra la piattezza delle altre figure con un qualcosa di vero e di reale.

La sua angoscia infatti, a differenza degli altri, non è distruttiva ma può tradursi come forza, anzi come volontà, per conoscere, tentare. La sua domanda è: « C'è qualcosa di terribile nella realtà ed io non so cosa sia. E nessuno me lo dice ».

La risposta a questa domanda è quella di Corrado quando asserisce rivolto a Giuliana: « È possibile che tu abbia ragione ». Poi ancora: « Sono qui io, Giuliana ... calmati ... Dimmi da che cosa vuoi che ti difenda ».

Fino all'ultima risposta che è quella del marinaio turco in una lingua assolutamente incomprensibile.

In un momento di irrequietezza la protagonista afferma, nella camera di Corrado, che non è guarita e non guarirà mai. Essa è sconvolta ma la sua mente è lucida in quanto il suo particolare stato d'animo non la spinge, nonostante tutto, alle estreme conseguenze; cioè non arriva a rifiutare la vita ma a desiderare di viverla per trovare, alla fine, una via di uscita.

Giuliana non è guarita perché chi le resta vicino non la capisce e perché, sebbene faccia di tutto, non riesce a comprendere gli altri. I suoi occhi vedono una realtà mistificata che non è quella verso cui

si sente portata. Per lei la realtà del mondo attuale è irrealtà, è un falso; mentre ciò che è vero è la irrealtà di questo mondo. Giuliana vede questa verità delle cose in quello che si crede essere il mondo immaginario. La favola che racconta al figlio è un esempio di visione realistico-fantastica dove l'immagine, cioè cose, personaggio, colori, paesaggio assai naturali (« la natura aveva dei colori così belli ... » dice Giuliana), si accompagna al tema immaginario rappresentato dal veliero fantasma (« Chi lo guidava? A bordo non si vedeva nessuno »).

Dunque la protagonista non è guarita perché vuole ancora tentare, resistere alla ricerca di una soluzione che, in effetti, non mette in evidenza le basi di partenza.

Siamo sul piano di una vera opposizione perché si è di fronte ad un qualcosa che non va, in assenza però di capacità che possano indirizzare alla ricerca dell'incognita nell'equazione. Questo tipo di opposizione istintiva si rivolge verso il neocapitalismo soverchiante ed inesorabile contro cioè le limitazioni che si impongono all'uomo nel suo giusto posto con la natura e con la società.

Sulle immagini di ciminiere di ferro da cui esce fumo giallo e con queste battute si chiude *Il deserto rosso.*

bambino: — Perché quel fumo giallo?
Giuliana: — Perché c'è il veleno.
bambino: — Allora se un uccellino passa di lì muore.
Giuliana: — Si, ma gli uccellini ormai lo sanno e non ci passano più.

* * *

Il personaggio femminile di Antonioni è giunto al suo punto di arrivo: cioè ha compiuto il massimo percorso in funzione di una costante ma sempre più coerente problematica prospettata dal regista.

È evidente che in Antonioni non c'è nessuna intenzione di aggredire la realtà di oggi, nel senso che non arriva a formulare nessuna condanna al processo di industrializzazione che va procedendo a passi da gigante e che tutto sacrifica e schiaccia. C'è semmai, nel suo penultimo film, un velato senso di rimpianto, quindi di malinconia per una natura, non un sistema, che si avvilisce, che si scolora, che sparisce. Ed è logico che la nevrosi dei personaggi stia ad indicare che tale processo, niente affatto criticabile in sé, porti a certi scom-

pensi nella psiche dell'uomo nello stesso modo in cui la natura è assalita e trasformata.

La donna nei film di Antonioni è il personaggio emblematico più che di una tesi, di una sensitività che il regista avverte, intuisce in un vasto settore della condizione umana. Ed è proprio al personaggio femminile che è affidato il compito di mettere in evidenza gli scompensi tipici di questa condizione e conseguentemente di proporre, sebbene per vie indirette, il ristabilimento di un equilibrio; quello cioè fra uomo (o natura) e macchina ovvero tra industria e società.

Ma Antonioni non arriva a formulare precise enunciazioni risolutive, proprio per la mancanza di una vera e propria tesi o finalità, in quanto la sua dialettica identifica « società » con « moralità » ed « industria » come « oggetto anonimo e avitale di condizionamento ». (Se si presupponessero enunciazioni, ad esempio, di natura marxista basandosi su sequenze come quella dello sciopero all'inizio de *Il deserto rosso* i suoi film ci apparirebbero della più retrograda impostazione reazionaria).

Resta però da vedere se nelle future opere del regista il personaggio di Giuliana rimarrà come punto di arrivo oppure rappresenterà una base di partenza verso una nuova e più cosciente problematica che cambi i suoi rapporti e che abbia al centro l'uomo, non come individuo impotente e fatalmente alienato, ma visto in una più ampia prospettiva, comunque inserito in una ben definita struttura economica quale elemento più attivo e in qualche modo condizionante delle soprastrutture sociali.

Hitchcock, la luce dentro il latte

(Il manuale del perfetto regista secondo tecnica e sesso, nella fedele trascrizione di François Truffaut)

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

In fondo, è una storia di reggiseni: Kim Novak, che non lo porta (*Vertigo* [La donna che visse due volte]), Janet Leigh che lo porta a sproposito (*Psycho*). Splendido dialogo Truffaut-Hitchcock: « T. - Non è di tutti i giorni vedere sullo schermo un'attrice americana così carnale. Quando la troviamo per strada, nei panni di Judy, con i capelli rossi, ha un aspetto molto animalesco, per via del trucco e probabilmente perché sotto il golfino non porta reggiseno ... H. - Effettivamente non lo porta, e non perde occasione per vantarsene ». Altro splendido dialogo: « T. - Un critico cinematografico, Jean Douchet, ha detto una cosa divertente: nella prima scena di *Psycho* John Gavin è a torso nudo e Janet Leigh porta il reggiseno. Per questo la scena soddisfa solo metà del pubblico. H. - Vero. Janet Leigh non avrebbe dovuto portare reggiseno. Questa scena non mi sembra particolarmente immorale, non mi dà alcuna sensazione particolare (lei sa che io sono come uno scapolo, ossia un astensionista), ma non c'è dubbio che sarebbe più interessante se il seno della ragazza si strofinasse contro il petto dell'uomo ». Non è un manuale di erotologia, è un compendio di tecnica cinematografica, una miniera di astuzie da imparare a memoria in tutte le scuole del mondo (1). Ma è come lo fosse. Coerenza di Hitchcock, svelata dal fedelissimo Truffaut. Non averci pensato prima. La scoperta sbalordisce abbastanza, ma convince. La raffinatezza della tecnica è l'analogo di un'ars amandi vissuta con piena dedizione, l'una è figlia dell'altra e viceversa. Non è questione di simboli sessuali, sarebbe banale; qui il gioco riesce più

---

(1) François Truffaut: *Le cinéma selon Hitchcock*, Editions Robert Laffont, Paris, 1966. È un fitto colloquio in quindici puntate, avvenuto a Hollywood nell'estate del '66.

sottile, la « rimozione » segue vie complicate che sfociano in una maestria linguistica di autentica classe, un caso unico nella storia del cinema. Il Truffaut così adorante ai piedi dell'idolo ottiene lo scopo di rivelare un processo psicologico e stilistico che vale sì per Hitchcock, ma che serve anche per un discorso più ampio. Hitchcock potrebbe non essere niente, come sostanza intellettuale, e chi lo affermasse non troverebbe avversari davvero capaci di dargli sulla voce, però fornisce una chiave utile per introdursi nell'officina cinematografica e afferrarne a prima vista tutta la topografia. Sia ringraziato Truffaut.

Nessuno ha mai sostenuto con tanta ostinazione l'idea del cinema puro, ma qui non si tratta della « purezza » inseguita da certa avanguardia del primo dopoguerra (« purezza » come gioco fine a sé stesso, o come sperimentazione). Cinema puro, per Hitchcock, significa utilizzazione integrale delle risorse della tecnica cinematografica (e continua invenzione di risorse sempre nuove: la tecnica in progressivo arricchimento) per ottenere una partecipazione totale dello spettatore allo spettacolo. *Psycho* sembra al regista l'esempio migliore in questo senso: « Del soggetto poco m'importa, dei personaggi poco m'importa. Ciò che m'importa è che la riunione dei pezzi di pellicola, la fotografia, la colonna sonora e tutto quanto è pura tecnica potessero far urlare il pubblico. È una grande soddisfazione per noi utilizzare l'arte cinematografica per creare un'emozione di massa. Non è un messaggio che ha intrigato il pubblico, né una grande interpretazione, né un romanzo di vaglia. Ciò che ha colpito il pubblico è stato il film puro ». Rivolgendosi a Truffaut, Hitchcock precisa: « Questo film appartiene a noi cineasti, a lei e a me, più di tutti quelli che ho girato. Con nessun altro potrei discutere del film nei termini in cui lo facciamo noi, ora. La gente direbbe che un film così non si dovrebbe fare, che il soggetto è orribile, che i protagonisti sono insignificanti, non sono personaggi. Certo, ma il *modo di costruire* la storia e di raccontarla ha trascinato il pubblico, facendolo reagire emotivamente ».

Questo è il punto di partenza: la teorizzazione di un linguaggio esclusivamente strumentale, che si esaurisce nell'effetto ottenuto. Indirettamente Hitchcock, in un altro luogo del colloquio con Truffaut, giustifica il suo atteggiamento: « Il mio amore per il cinema è per me più importante di qualsiasi morale ». Si potrebbe aggiungere: di qualsiasi estetica, di qualsiasi ideologia, di qualunque cosa (o concetto o teoria) non sia cinema. Cinema in assoluto. Formalismo, ma

in un senso particolare. Discutendo dei difetti d'un film del 1942 — *Saboteur* (Sabotatori) — in cui si stipavano molte idee, ma in disordine e non accuratamente selezionate, spiega: « Una massa d'idee non basta per comporre un film riuscito se le idee non sono presentate con sufficiente cura e con una totale consapevolezza della forma ». Forma per Hitchcock vuol dire azione in termini visivi. « Le sequenze di un film non devono mai segnare il passo ma sempre procedere, esattamente come un treno avanza, una ruota dopo l'altra, o, più esattamente ancora, come un treno a cremagliera che si arrampica, dente su dente. Non bisognerebbe mai paragonare un film a un dramma teatrale o a un romanzo. Ciò che più gli assomiglia è la novella, la cui regola generale è quella di contenere una sola idea che *finisce di esprimersi* nel momento in cui l'azione raggiunge il punto culminante ... Questa esigenza implica la necessità di un saldo sviluppo dell'intrigo e la creazione di situazioni efficaci che discendono dall'intrigo stesso e che debbono tutte essere presentate, in primo luogo, con abilità visiva ».

In primo luogo abilità visiva. Ossia, tutto è subordinato all'immagine. Come si risolvano, sotto questo aspetto, i problemi del film sonoro, il regista lo mostra con un esempio. *Real Window* (La finestra sul cortile) — il film del '54, interpretato da James Stewart e Grace Kelly — inizia con la presentazione del luogo e del personaggio: un cortile, il volto dell'attore, una gamba ingessata, un apparecchio fotografico rotto, una pila di riviste, sul muro fotografie di auto da corsa. Questi sono i mezzi che ha il cinema, commenta Hitchcock, per raccontare una storia. La scena diverrebbe banale se qualcuno domandasse a Stewart come s'è rotta la gamba e se lui rispondesse che, mentre stava facendo fotografie d'una corsa, una ruota si staccò da una macchina e lo colpì. Uno sceneggiatore commette peccato capitale quando, dinanzi a una difficoltà, elude il problema dicendo: Giustificheremo tutto con una battuta di dialogo. « Il dialogo — conclude il regista — deve essere un rumore fra gli altri, un rumore che esce dalla bocca dei personaggi mentre le loro azioni e i loro sguardi raccontano una storia visiva ».

Il primato della visività trova una formulazione rigorosa. Su questo principio un secondo s'innesta: il primato della verosimiglianza dell'azione, contro ogni verosimiglianza naturale, esterna. È uno dei nodi centrali del metodo cinematografico, secondo Hitchcock. In un film tra i suoi più applauditi — *Notorious* (Notorious, l'amante perduta) del 1946 — si assiste alla scena, in apparenza innaturale,

di un lungo bacio in un primo piano fra la Bergman e Cary Grant. I due sono abbracciati. Suona il telefono. Senza staccarsi, vanno verso l'apparecchio, lui risponde, a lungo e a tono, e continuano a baciarsi. Si voleva esprimere il desiderio che i due hanno l'uno dell'altra. Occorreva che, per quante cose accadessero ai personaggi, l'atmosfera drammatica non si affievolisse mai. Di qui l'introduzione dei fatti che distraggono e, insieme, la forzatura della camminata e della risposta al telefono. Che ciò fosse effettivamente innaturale lo provò la resistenza opposta dai poveri attori, costretti ad una specie di acrobazia amorosa, ma che fosse nello stesso tempo naturale e indispensabile (per il significato della scena) lo dimostrò il film in proiezione.

L'odio del regista contro i fautori della verosimiglianza è profondo, e motivato. Un film, a meno che non sia un documentario, nasce dall'immaginazione e non dalla plausibilità. « Chiedere a un uomo che narra storie di tener conto della verosimiglianza mi sembra altrettanto ridicolo che chiedere a un pittore figurativo di rappresentare le cose con precisione. Qual'è il colmo della pittura figurativa? La fotografia a colori, no? ... C'è una grande differenza tra il film a soggetto e il documentario. Nel documentario, il regista è Dio, è lui che ha creato il materiale di base. Nel film a soggetto, il dio è il regista, tocca a lui creare la vita. Per fare un film occorre giustapporre masse d'impressioni, masse d'espressioni, masse di punti di vista e, a patto che nulla sia monotono, dovremmo poter disporre d'una libertà totale ». Per ottenere il risultato massimo, per far sì che la creazione sia tale da scuotere lo spettatore, il regista ha il dovere di non ritrarsi davanti ad alcuna (vera o supposta) soperchieria, di non lesinare i trucchi. Hitchcock, è noto, accetta il dovere e lo compie ogni volta con sfoggio di virtuosismo. In *Suspicion* (Sospetto), film del '42 con Cary Grant e Joan Fontaine, aveva bisogno che l'attenzione dello spettatore si concentrasse sul bicchiere di latte (avvelenato?) che il protagonista porta alla moglie. Cary Grant sale lo scalone, reggendo un vassoio con il bicchiere. Il bianco del latte doveva essere estremamente luminoso. Per ottenere l'effetto, Hitchcock mise una luce dentro il bicchiere.

Virtuoso, non ammette di esserlo. Contraddizione? Prima di rispondere, fissiamo — tirate le somme, linguaggio strumentale, visività, rifiuto della verosimiglianza, creazione assoluta — la sua idea generale del cinema: « Per me, girare un film significa anzitutto raccontare una storia. Questa storia può essere inverosimile ma non

deve mai essere banale. È preferibile che sia drammatica e umana. Il dramma è una vita da cui sono stati eliminati i momenti noiosi. Poi entra in gioco la tecnica, e qui io sono nemico del virtuosismo. Bisogna sommare la tecnica all'azione. Non si tratta di piazzare la macchina con un'angolazione che provochi l'entusiasmo dell'operatore. L'unico problema che mi pongo è quello di sapere se piazzando la macchina qua o là darò alla scena il massimo dell'efficacia. La bellezza delle immagini, la bellezza dei movimenti, il ritmo, gli effetti, tutto dev'essere subordinato e sacrificato all'azione ». Hitchcock non si contraddice. Conferma quello che di lui sapevamo da sempre, e che abbiamo adesso riappreso sistematicamente, con un interesse che va molto oltre il caso personale: il suo è un cinema di virtuoso, ma il suo virtuosismo è di tipo indiretto, gabellato per altro, presentato sotto mentite spoglie, un virtuosismo in maschera. Sappiamo anche un'altra cosa: che tutto il cinema migliore (o quasi tutto, diciamo per prudenza) è rimasto sino ad oggi (sempre per prudenza, e non potendo ipotecare il futuro, diciamo sino ad oggi) ciò che è per Hitchcock, un virtuosismo in maschera. Hitchcock lo dice, e lo fa (quali che siano le sue intenzioni) banalmente. Meno banalmente (più abilmente, più seriamente, con maggiore contorsione intellettuale) lo dicono i teorici, i grandi compresi. Meno banalmente lo fanno altri registi, a cominciare dai grandi (usiamo questo termine ambiguo per desiderio di semplificazione). Tuttavia, non si sarebbe onesti se non si soggiungesse che la banalità, ovviamente negativa se fatta, riesce utile se impiegata (come la impiega Hitchcock dialogando con Truffaut) per esporre in concreto i termini essenziali del linguaggio cinematografico.

Ma, per Hitchcock, che significa questo virtuosismo in maschera? Da che nasce? Riprendiamo il discorso da dove l'abbiamo futilmente iniziato. Il regista ha un temperamento paradossale, e sempre i paradossi nascondono molle psicologiche segrete. Torniamo all'ars amandi. « Credo che le donne più interessanti, sessualmente parlando — dice — siano le donne britanniche. Credo che le donne inglesi, le svedesi, le tedesche del nord e le scandinave siano più interessanti delle latine, le italiane e le francesi. Il sesso non dev'essere sbandierato ... La povera Marilyn Monroe aveva il sesso stampato dappertutto sul volto, come Brigitte Bardot, e ciò non è molto fine ». Non sorprenderà scoprire che questo « ritegno » — questo britannico *understatement* — è motivato, insieme, da ragioni di gusto e da esigenze tecniche. Qui si saldano le due facce di Hitchcock. « Quando

affronto sullo schermo i problemi del sesso non dimentico che, anche su questo terreno, è il suspense che detta legge. Se il sesso è troppo chiassoso, non esiste più suspense. Perché scelgo attrici bionde e sofisticate? Noi cerchiamo donne di mondo, autentiche signore, che in camera da letto si trasformeranno in sgualdrine ». La natura profonda di tante mistificazioni hitchcockiane sta in questa minuscola perversione sessuale, lo spiritello del suspense (il virtuosismo camuffato, la strumentalizzazione del linguaggio in vista dell'effetto da ottenere, la curiosità spinta sino al limite del morboso, possibilmente con eleganza e buon gusto anglosassoni ma, se non è possibile, anche con volgarità altrettanto anglosassone) si annida in questo appartato angolo della psiche del regista. La mistificazione è il bisogno sotterraneo di un *voyeur* che, forse vergognandosi delle sue passioni ma non essendo abbastanza « astensionista » per il ricacciarle dentro, sceglie di necessità la via tortùosa per agire ed esprimersi.

Hitchcock analizza acutamente le proprie inclinazioni sessuali e, nell'analizzarle, le trasferisce sul piano della tecnica espressiva. Il passaggio risulta così naturale che è difficile obiettargli qualcosa. Ci ha provato Truffaut, osservando che i gusti del regista non sembrano condivisi dalle masse, le quali alle bionde sofisticate preferiscono le attrici con il sesso stampato in faccia, le Monroe, le Loren, le Bardot. Ma Hitchcock lo mette subito con le spalle al muro: « È possibile, ma lei converrà con me che queste attrici non possono girare altro che brutti film. Perché? Perché con loro non esiste la sorpresa, cioè non si possono fare buone scene, non si può ottenere, con loro, la scoperta del sesso. Prenda l'inizio di *To Catch a Thief* (Caccia al ladro). Fotografo una Grace Kelly impassibile, fredda. La mostro quasi sempre di profilo, con un'aria classica, molto bella e glaciale. Ma quando gira per i corridoi dell'albergo, e Cary Grant l'accompagna sino alla porta della sua camera, che fa? Gl'incolla subito le labbra sulla bocca, senza preamboli ». Una seconda obiezione di Truffaut (può darsi che lei abbia ragione, ma ce l'ha perché è tanto bravo da imporre i suoi gusti al pubblico, e poi potrebbe anche darsi che quest'aspetto dei suoi film piaccia soprattutto alle donne) porta in luce, oltre il sesso e la tecnica cinematografica, anche le pratiche ragioni del commercio, e così il cerchio si chiude, in totalmente britannica compostezza: « In una coppia è la donna che decide la scelta del film da vedere ed è anche lei che stabilisce, dopo, se il film era bello o brutto. Le donne possono sopportare la volgarità sullo schermo a condizione che non siano persone del loro sesso a

sbandierarla ». Il « ritegno » è anche un sistema per fare buoni affari.

Poco servirebbe, adesso, seguire il regista nei meandri dei suoi temi e dei suoi trucchi. Servirebbe, diciamo, agli allievi di una scuola (lo facciano, gli insegnanti li invitino a farlo) ma non in sede di discussione sui principi. La costante ironia, il tema dell'uomo ingiustamente accusato (che ritorna spesso, e che ha consentito ai critici francesi di imbastire sulla pelle del regista ogni sorta di metafisicherie), la sottile (ma fondamentale) differenza tra suspense e sorpresa, i mirabolanti movimenti di macchina (qui se ne descrivono parecchi, come quello d'una scena sulle scale, in *Psycho*, quando Perkins va a prendere la madre impagliata), il rifiuto (saggissimo, e saggiamente spiegato) di ridurre per lo schermo i capolavori della letteratura: questa, si avvertiva, è una miniera, basta scavarci per trovare. Più interessante sembra completare il quadro dell'effetto mistificante che Hitchcock imprime al linguaggio cinematografico. Il suo è, come già si è detto, un formalismo di genere speciale, rigorosamente finalizzato alla suggestione da esercitare sul pubblico. Andrebbe ora ricordato che questo formalismo non formalistico (nel senso storico-cinematografico) sfocia inevitabilmente — tutti i film del regista lo svelano — in un singolare irrealismo a base (anche qui usiamo un bisticcio di parole) strettamente realistica. Si può formulare la seguente regola: più le situazioni di partenza sono irreali (inverosimili, assurde: Hitchcock difende gagliardamente il suo diritto al gratuito), più i particolari delle azioni, la psicologia dei personaggi, i luoghi della vicenda devono essere minuziosamente veri, verificabili. È, in fondo, la regola della banalità, che il regista tenta poi di riscattare con l'ironia, il sesso, il gioco sapiente. Hitchcock ammonisce sempre che, se il film si svolge in Svizzera, vi dovranno comparire in qualche modo le Alpi, i laghi e il cioccolato e che, se il film ha per protagonista un fotografo, occorre utilizzare gli strumenti del mestiere di costui, possibilmente in una scena culminante (come infatti avviene nella *Finestra sul cortile*, in cui il protagonista immobilizzato sulla sedia a rotelle si difende dall'assassino con il flash).

Legata alla stessa preoccupazione del realismo nei particolari è la cura posta da Hitchcock nella fotografia, soprattutto in quella a colori. Mentre per il bianco e nero occorre superare con la luce l'ostacolo della « natura bidimensionale dell'immagine », per il colore il problema cambia. La « naturalezza » la si ottiene non facendo

sentire le fonti della luce artificiale che serve per illuminare le scene. Normalmente avviene il contrario: « se guardate un personaggio in un corridoio che dovrebbe essere buio, o dietro le quinte di un teatro, avvertite immediatamente la presenza degli archi che lo inondano di luce e vedete sui muri ombre nere come il carbone ». Fra i tentativi fatti per rendere la luce *naturale*, Hitchcock indica due film suoi: *The Rope* (Nodo alla gola) del '48 e *Torn Curtain* (Il sipario strappato) del '66. Per quest'ultimo ha usato la luce riflessa, dirigendo i proiettori non sui personaggi ma su grandi superfici bianche e ponendo dinanzi all'obbiettivo velatini di garza grigia (operatore John F. Warren). Ma bisogna pur dire che la preoccupazione, giusta alla radice, conduce a storture null'affatto *naturali*. Nel *Sipario strappato* è vero che ci sono poche ombre nette, ma le scene appaiono così luminose, così stranamente chiare (e con luccichii formicolanti sui colori tenui) che proprio non si comprende che cosa giustifichi tanto sfarzo (pensate alla scena in cui Newman uccide faticosamente il poliziotto che lo pedinava). Del resto, non pretendiamo da Hitchcock più di quanto la tecnica gli permetta. È possibile coglierlo in fallo molte volte, ed è certo grave per lui essere colto in fallo, lui così pignolescamente realistico nei particolari. Quando la tecnica non c'entra, il fallo è ancora più grave, soprattutto laddove (come nell'uso insistente e fastidioso dei trasparenti) non se ne dà per inteso. Segno di presunzione: Hitchcock è così sicuro della presa che esercita sullo spettatore da infischiarsi sovente delle sue stesse (ragionevoli) preoccupazioni.

Gordon Craig considerava l'attore una supermarionetta, Hitchcock lo considera un utensile. È quasi la stessa cosa. I due punti di vista nascono dalla medesima concezione della regìa (creazione integrale e mistificazione). Gli attori non sono esseri umani, da cui estrarre qualcosa perché qualcosa sono. Sono, dice Hitchcock (la frase è celebre), bestiame. Non si capisce come si possa disprezzare un utensile, ma Hitchcock lo fa per reagire al disprezzo che certi attori ostentano per il cinema (è la vecchia storia dell'arte culturalmente sottosviluppata, macchina per fare soldi e nient'altro), perché per lui il cinema è cosa sacra, come il sesso, e allo stesso modo va trattato (con abilità, amore infinito e devozione completa). Se il primo lavoro da compiere è quello di creare l'emozione nello spettatore, e il secondo quello di conservarla (di ciò si occupa il regista), l'attore ha il solo dovere di stare docilmente al gioco. « L'attore non deve

assolutamente far nulla. Deve avere un atteggiamento calmo e naturale — cosa d'altronde non così facile come sembra — e deve accettare di essere utilizzato, e sovranamente integrato nel film, dal regista e dalla macchina da presa. Deve lasciare alla macchina la cura di trovare gli accenti migliori e i migliori punti culminanti ». Questo, naturalmente, non annulla la necessità del divismo, che Hitchcock rispetta con grande compunzione. Il divo è utile, il divo va impiegato affinché il risultato del film sia efficace. « Il pubblico attribuisce minore importanza ai guai e ai problemi di un personaggio interpretato da un attore che non gli sia familiare ». Ma il divo, accolto a braccia aperte perché è « familiare » allo spettatore, non può non trasformarsi, davanti alla macchina da presa, in un maneggevole utensile.

Tutto concorre all'effetto della mistificazione, il fine ultimo del regista che ama il cinema come si ama una donna. Tutti i mezzi sono leciti se si raggiunge il fine: « il mio amore per il cinema è più importante di qualsiasi morale ». Ogni film di Hitchcock è l'applicazione pratica di questo principio, ma nessuno è più eloquente di *Psycho* e nulla è più chiaro del tipo di struttura che lo sorregge. Con ricchezza di particolari, e con piacere evidente, il regista la descrive così: « La prima parte della vicenda costituiva ciò che qui a Hollywood chiamano un'*aringa rossa*, ossia un meccanismo destinato a sviare l'attenzione per accrescere l'effetto del delitto e ottenere che sia per voi una sorpresa totale. Era necessario che l'inizio fosse volutamente un po' lungo (tutto quanto riguarda il furto del denaro e la fuga di Janet Leigh) per indurre il pubblico a chiedersi con intensità sempre maggiore: la ragazza si farà o non si farà acchiappare? Insisto molto sui quarantamila dollari (prima e durante la lavorazione, sino alla fine delle riprese, mi sono ingegnato di aumentare la importanza di questi soldi). Il pubblico cerca sempre di anticipare l'azione, gli piace poter dire: io so che cosa succederà adesso. Perciò, occorre non solo tener conto di questo ma pilotare completamente i pensieri dello spettatore. Maggiore è il numero dei particolari che forniamo sul viaggio in automobile della ragazza, più l'attenzione sarà assorbita dalla fuga. Per questo diamo tanta importanza al poliziotto in moto, con gli occhiali neri, e alla sostituzione dell'auto. Più avanti, Perkins parla a Janet Leigh della sua vita al motel. Si scambiano le loro impressioni e, ancora, il dialogo gira intorno al problema che arrovella la ragazza. Si suppone che lei ab-

bia deciso di tornare a Phoenix e di restituire il denaro. È probabile che quella parte del pubblico che cerca d'indovinare pensi: ho capito, il giovanotto tenta di farle cambiare idea. Si volta e si rivolta il pubblico, tenendolo il più possibile lontano da quel che sta per succedere ». Sta per succedere, infatti, il più imprevisto dei delitti, Janet Leigh ammazzata a coltellate sotto la doccia. « La costruzione del film è interessantissima. E la più appassionante esperienza di gioco che io abbia fatto col pubblico. Con *Psyco* dirigevo gli spettatori con la stessa precisione con cui potrei suonare l'organo ». È raro trovare un esempio così perfetto di mistificazione, dove con tanta cura e pazienza (e ingegno) si metta lo spettatore sulla strada falsa per « catturarlo » dopo, con assoluta sicurezza. Non esiste solo l'*aringa rossa* per « catturare » il pubblico, di parecchi altri metodi Hitchcock è maestro, ma questo è certo uno dei più illuminanti. Anche perché riuscire a sostenere una storia idiota come quella di *Psyco* a forza di soli espedienti meccanici (di pura tecnica narrativa e di invenzioni visive) è un'impresa a suo modo memorabile.

Truffaut fa un'osservazione pertinente. Dice che Hitchcock subisce l'attrazione del vuoto (la sala è vuota, occorre riempirla; lo schermo è vuoto, bisogna riempirlo). Per questo non parte dal contenuto, ma dal contenente: il film è un recipiente che dev'essere riempito di idee cinematografiche, « caricato d'emozione », come dice Hitchcock. Ora, partire dal contenente invece che dal contenuto non significa nulla, si può fare l'inverso e ottenere gli stessi risultati che ottiene il regista di *Psyco*. È importante, però, l'accento posto con tanta energia sul linguaggio in cui il contenuto deve esprimersi, sullo spazio dello schermo che va riempito di idee cinematografiche. L'attrazione del vuoto può assumere una forma morbosa, come in Hitchcock, ma può anche risolversi in un atteggiamento del tutto normale, e necessario, verso la tecnica cinematografica. La lezione di Hitchcock vale per chiunque. Gli ossessi fanno ridere talvolta, e Hitchcock talvolta fa ridere (il tanto elaborato *Psyco* alla fine era comico); la seconda o la terza volta che li rivedi, annoiano, perché l'ossessione non possiede, fuori della patologia, un durevole interesse umano, e Hitchcock rivisto annoia (perfino quello che fu giudicato da tutti un piccolo gioiello di suspense e d'ironia, *La congiura degli innocenti*, provoca oggi un tedio immenso). Senonché, la strumentalizzazione del linguaggio, la predominanza della visività, il rifiuto della verosimiglianza, la necessità imprescindibile della crea-

zione ad ogni livello dell'opera, sulla base del materiale offerto dalla tecnica rimangono tutt'oggi i capisaldi di una efficiente narrativa cinematografica. Fuori di essi il cinema non esiste. Neppure il cinema di Godard, neppure il cinema-inchiesta. Aggiustamenti particolari di questo complesso linguistico sono intervenuti, perfino qualche rivoluzione è scoppiata, ma i capisaldi reggono saldamente. Il suono ad esempio (parole, musica, rumori, l'ambiente udibile) ha occupato uno spazio maggiore di quel che occupava prima, talvolta sembra prevalere sull'immagine, perché più importante (significativo, suggestivo), ma nulla ha ancora distrutto il valore della visività. È solo mutato il rapporto fra i due elementi. È vero che in certi casi si è giunti quasi alla rottura (gli ultimi film di Godard) e, signoreggiando la parola (e l'ambiente udibile) come signoreggia, l'immagine o si riduce ad una pura registrazione delle cose e dei fatti (in Godard appunto) o si impreziosisce sino a trasformare il dramma in contemplazione (è il cammino che sta percorrendo Bergman). Tuttavia, nulla ancora sembra accaduto che capovolga quel rapporto. Si può anche sostenere che, per influenza della televisione, stia nascendo ora un nuovo genere di film sonoro (o, addirittura, che nasca ora — ora soltanto — il film sonoro), ma chi potrebbe dire, allo stato dei fatti, che non si tratta più di cinema?

Probabilmente, Hitchcock completa e dissolve la nozione stessa di cinema. La completa, perché quello contenuto nella sua filmografia è il repertorio più esauriente e organico di « cinematograficità » che si conosca, ed è un repertorio di materiali autosufficienti, sprovvisti di qualsiasi legame con l'esterno (se volete, il mondo, la vita, gli uomini, la società eccetera). La dissolve, perché (resala assoluta) tende a fissarla in una forma chiusa, rigida, astratta e perciò obbligata a vivere eternamente di se stessa, ossia a consumarsi senza potersi rinnovare. Tutto ciò che occorre sapere del cinema lo si trova in Hitchcock, verrebbe voglia di dire un po' paradossalmente. L'ammirazione che gli portano i francesi, e l'adorante Truffaut, può essere giustificata, di là dalle infatuazioni metafisiche. Non per nulla il regista ha costruito con tanta abnegazione e intelligenza un mostruoso *corpus* di cinema puro, perfetto e inutile. Lo accusano di ripetersi. Certo, e che altro dovrebbe fare uno che, non avendo niente da dire, ha toccato la perfezione? Proprio per questo, è in grado di insegnare. Non impone nulla, oltre la maestria di un artigiano che ha il vantaggio di poter essere imitato senza danni. O, per

essere più precisi, senza danni se si usa l'accortezza di prenderlo per quello che è, e solo per quello: colui che completa e dissolve la nozione stessa di cinema. Su Kracauer o sui semiologi di ascendenza barthiana, che teorizzano più o meno le stesse cose sue, vanta una sicura superiorità: offre testi, e non schemi, da meditare. Testi di grande chiarezza, asettici, inoffensivi. Noiosi, infine, perché nessun interesse incongruo intervenga a distrarre l'osservatore. Magnifiche farfalle appuntate su morbido velluto di colore neutro.

Note

Cuneo '66: l'antifascismo quotidiano

L'appuntamento di Cuneo con il cinema sulla Resistenza si è ripetuto, per la quarta volta, anche quest'anno. Correvano voci che difficilmente la Rassegna avrebbe potuto superare il terzo anno di vita. La ragione addotta era semplicemente la carenza di film sull'argomento: la tematica resistenziale non troverebbe più un'adeguata rispondenza negli interessi dei registi di cinema come non la troverebbe negli spettatori; anche nella produzione dei paesi dell'Europa orientale che maggiormente hanno mantenuta viva, dagli anni del primo dopoguerra, sia pure in termini di rappresentazione drammatica e con atteggiamenti apologetici, la memoria su un momento storico definito e caratterizzato dalla lotta in armi contro il nazifascismo, si avvertirebbe una progressiva contrazione, non disgiunta da una certa stanchezza, nella trattazione di questi temi. Effettivamente, ciò si sta verificando soprattutto a causa della pigrizia degli autori, i quali, più facilmente disposti a cogliere, dalla messe di motivi offerta da quegli anni di lotta e di sacrifici, una semplice occasione d'intreccio romanzesco che una ragione di meditazione serena e di verifica storica, contribuiscono magari inavvertitamente o per leggerezza a distrarre dal vero spirito della Resistenza, a ricacciare questa nel generico di un'impresa eroica invece che nel concreto di una dura necessità postasi all'individuo per la difesa di se stesso, dei suoi cari, delle sue elementari esigenze. Altro pericolo, e di conseguenza altro motivo di inaridimento del filone, è costituito dall'abbandono degli autori a un antifascismo specioso, soltanto enunciato, che alle nuove generazioni non toccate dal ricordo di quegli anni può suonare controvertibile o, quanto meno, generare indifferenza. Che lo spettatore si dimostri sempre meno propenso a accettare questo genere di racconti può essere visto anche come un elemento positivo; a patto però che non se ne rimanga insensibili, che non si rinunci a meglio indirizzare l'impegno della tematica antifascista e resistenziale.

Lo stimolo dovrebbe venire anche da una rassegna come quella di Cuneo, la quale, potendo vantare di aver riservato ai suoi programmi il più civile degli impegni, merita non soltanto una più vasta risonanza, ma anche l'appoggio più incontrastato di chiunque sia in grado di favorirne lo sviluppo. Gli altri innumerevoli festival cinematografici, quando non sono indirizzati verso il film di

qualità in generale (Venezia, Cannes ecc.), tendono a specializzarsi limitando le scelte a ben determinati settori della produzione. Si hanno, in tal modo, rassegne dedicate al film « comico e umoristico », al cinema di « fantascienza », al film « di montagna e d'esplorazione », al documentario « etnografico e sociologico » e così via. Anche quella di Cuneo è una rassegna di questo secondo tipo; comunque ci sembra che essa si distingua dalle altre ponendo prevalentemente l'accento, nell'ambito del cinema sulla Resistenza, non tanto sulla genericità di tendenze comunque in atto, quanto su ciò che « si deve » fare affinché, nel caso specifico, una particolare realtà storica e politica venga meglio autentificata, dissipando ogni possibile equivoco o incertezza. A tale scopo essa promuove nel suo ambito conferenze e dibattiti di specialisti in materia, e offre utili confronti con film apologetici e bugiardi, del ventennio fascista (quest'anno si sono visti Vecchia guardia *di Blasetti e* L'assedio dell'Alcazar *di Genina), così che la valutazione delle opere in concorso sia, da parte dello spettatore, la più consapevole ed esigente possibile.*

I presupposti della Rassegna di Cuneo sono, dunque, in notevole misura, di chiarificazione politica (ma non per questo essa attinge a un qualche colore di partito; e la migliore garanzia ne è la sua sede, dove l'antifascismo era già acquisito come costume civile prima dell'attuarsi in regime del fascismo stesso). L'opportunità di una tale chiarificazione, svincolata dai pesanti interessi di partito, oggi è diventata anche una necessità. Ma non tutti sembrano esserne consapevoli, qualora si consideri che proprio alla Rassegna di Cuneo, alla sua sopravvivenza, vengono opposti, forse più che ad altri festival, inqualificabili ostacoli. Vogliamo segnalare, in proposito, quanto è accaduto quest'anno al film di Alain Resnais La guerre est finie, *al quale non è stato concesso il visto di censura in tempo utile per la proiezione riservata alla Giuria e che di conseguenza è stato offerto in visione al pubblico, qua e là sforbiciato, soltanto nella serata di chiusura e fuori concorso. Non può essere facilmente considerato un caso che l'opera più stimolante e convincente dell'autore di* Marienbad *— l'opera che con maturità di stile e con maggiore profondità di ogni altra che conosciamo affronta il tema della Resistenza (nel caso, al regime franchista) poggiando, piuttosto che su una tesi prestabilita, sulle ragioni vitali di un individuo chiaramente dimensionato da una particolare concezione dell'esistenza come dalle più elementari passioni e contraddizioni umane* (1) *—, dopo essere passata, sempre fuori concorso per non urtare il governo di Madrid, attraverso numerosi festival internazionali del 1966 e dopo essere stata rifiutata, pare per ragioni di regolamento, dalla Mostra di Venezia, non abbia potuto concorrere, nonostante la sua inclusione tra i film in competizione, nemmeno alla Rassegna alla quale il suo tema maggiormente la destinava. Comunque sia, e grazie alla serietà della Giuria di Cuneo,* La guerre est finie *è stato il vincitore morale della Rassegna. È apparso, infatti, a tutti chiaro il riferimento al film di Resnais allorché Filippo Sacchi, presidente della Giuria internazionale, leggendo il verdetto finale al Cinema Fiamma ha motivato la non assegnazione del massimo riconoscimento (la targa d'oro « Città di Cuneo ») in quanto la Giuria stessa — vari membri*

---

(1) Un ragguaglio critico sul film è già stato dato, su queste pagine, da Lino Micciché (n. 7-8, luglio-agosto 1966, pag. 162).

della quale avevano visto La guerre est finie *in altra occasione — era stata impedita di avere una visione complessiva delle opere iscritte in concorso.*

Prima di passare ad una breve disamina degli altri film in cartellone, è necessario ricordare che la Rassegna ha allargato quest'anno la denominazione mantenuta nelle tre precedenti edizioni per chiamarsi « Quarta rassegna internazionale: Dalla Resistenza alla Nuova Frontiera ». Si tratta di una opportuna estensione del programma, non soltanto per la sopra indicata tendenza da parte di registi e produttori a trascurare la tematica resistenziale, ma anche e soprattutto in osservanza del concetto ormai comunemente acquisito di « Resistenza » come fenomeno che travalica un momento storico circoscritto entro date precise e caratterizzato dalla lotta armata al tedesco invasore e al fascismo in camicia nera. Il concetto di « Resistenza » va applicato, senza tema di equivoci, anche sul terreno della denuncia sociale e politica, di ogni lotta condotta contro l'ingiustizia e la sopraffazione. Del resto, alcuni dei migliori esiti della Quarta Rassegna — dal citato La guerre est finie *al mediometraggio cubano* Manuela, *imperniato sulla lotta di liberazione castrista — riguardano appunto situazioni storiche ancora aperte o più di recente concluse.*

Manuela, *che ha meritato la targa d'argento, è opera mirabile di un regista appena ventiduenne, Humberto Solas, già autore di alcuni buoni documentari. Nel suo primo film a soggetto, della durata di quaranta minuti, egli ha tracciato il ritratto a tutto tondo di una giovane donna che, avuta la casa distrutta e la madre uccisa dalla soldataglia di Batista, si aggrega a una formazione partigiana spinta da un odio feroce per i sopraffattori, ma che gradatamente, grazie anche all'amore per un giovane « barbudo », acquista coscienza della necessità di disciplinare la lotta, tanto che, colpita infine a morte durante un'azione, sarà proprio lei a trattenere il suo compagno dal vendicarsi su un gruppo di prigionieri inermi. Il fascino del racconto emana, oltre che dalle doti personali dell'attrice Adele Legra, la quale ha saputo disegnare una figura di squisita femminilità dietro un aspetto selvaggio, dalla lineare contemperazione di un clima di azione arroventata e violenta con i toni di tenero e delicato pudore con cui viene descritta la storia d'amore. Con la medesima immediatezza e disinvoltura la cinecamera, nei suoi nervosi e sicuri movimenti, riesce a cogliere sia il vigore attanagliante della lotta sia l'intima significazione di gesti e sguardi appena accennati di una donna che scopre la ragione della propria esistenza.*

Un riconoscimento della Giuria, che meno condividiamo, è toccato anche al film jugoslavo di Veliko Bulajić Pogled u zjenicu sunca *(t.l.: Uno sguardo nella pupilla del sole), imperniato sulle tragiche peripezie di una pattuglia di partigiani, malati di tifo e affamati, che si disperdono fra montagne battute dal freddo e dalla neve nel tentativo di sfuggire ai tedeschi. I quattro uomini vagolano incessantemente, lungo tutto il corso del film, in preda alle allucinazioni determinate dalla malattia e finiscono con l'ammazzarsi a vicenda o consunti dalla febbre. Descritto con vigore semplicemente formalistico, il racconto si affida a un discutibile psicologismo condotto costantemente sul filo dell'esasperazione. Poteva essere intenzione dell'autore il rappresentare la condizione animalesca cui riduce la guerra anche se dettata da una necessità sacrosanta; ma per determinare un'effettiva adesione ai casi dei quattro partigiani sarebbe stata almeno necessaria una diversa impostazione dei personaggi, uno sguardo meno distratto alla loro umanità prima del delirio che li travolge.*

Più meritato, a nostro modo di vedere, sarebbe stato un riconoscimento all'opera di Mikhajl Romm Obyknovennyj fašizm *(t.l.: Il fascismo quotidiano), dove il più impegnato fra i registi sovietici della vecchia generazione ha formulato un civile discorso con la stessa lucidità — eccettuate alcune remore opportunistiche che impediscono all'opera di raggiungere quel totale respiro che avrebbe potuto avere — profusa nel suo precedente* Devjat' dnej odnogo goda *(t.l.: Nove giorni di un anno, 1961). Si tratta di un film costituito quasi interamente da materiale d'archivio e curato in ogni particolare — dal soggetto alla regia, dal montaggio al commento parlato — dallo stesso autore, che ha prestato anche la voce allo « speaker ». Suddiviso in quindici brevi capitoli che sintetizzano altrettanti momenti o aspetti della follia nazifascista, dagli anni del suo delirio al crollo e al pericolo del suo perdurare sia pure in forme larvate, il corposo documentario si articola come un discorso assolutamente libero da schemi, pacato e intelligente, oltre che provvisto, segnatamente nel commento, di una carica di ironia del tutto nuova per il cinema sovietico. Tale è l'eloquenza delle immagini, desunte da un ricchissimo materiale inedito, talmente esplicito è il vigore dei frequenti contrappunti che scandiscono il discorso trascorrendo per stacchi fulminei dal volto ufficiale della Germania hitleriana a quello reale, da un folle e unanime isterismo alle sue orrende conseguenze sui popoli d'Europa, che il « parlato » di Romm, non potendo nulla aggiungere alla visione e alla semplice efficacia dei titoli dei capitoletti, rinuncia a ogni commento e si limita a un quasi autonomo colloquio con lo spettatore, intriso di calda umanità e di saggezza. Soltanto nelle battute finali, nella parte che riguarda la sopravvivenza mascherata del fascismo, il discorso, sia nelle immagini che nelle parole, lascia trasparire una certa tendenziosità, specie dove vengono sottolineati taluni interrogativi che rimarrebbero aperti soltanto nella Germania di Bonn e negli U.S.A. (senza contare un certo semplicismo nella scelta dei motivi presi ad esempio). Ma, nonostante questi limiti, e oltre al valore dello spirito moderno che lo informa e del tentativo di indagare (fin dove è possibile) nella psicologia del fascista,* Obyknovennyj fašizm *si raccomanda anche per una del tutto inconsueta spregiudicatezza, trattandosi di un film sovietico, nel sottintendere, almeno quando irride al grottesco di talune manifestazioni esteriori del fascismo, la loro abbastanza stretta analogia con certe espressioni dello stalinismo.*

I meriti dei rimanenti film della Rassegna — fatta eccezione per il farsesco e lezioso Giuseppe w Warszawie *(t.l.: Giuseppe a Varsavia) di Stanislaw Lenartowicz (Polonia) la cui vicenda, imperniata sulle più convenzionali facoltà di adattamento e sul più trito gallismo di un soldato italiano che, durante la campagna di Russia, finisce tra i partigiani polacchi, per nessuna ragione avrebbe dovuto interessare i selezionatori — sono più virtuali che effettivi, riguardando un certo impegno di fondo non confortato dai risultati. Quasi sempre tale impegno si esplica nel tentativo di valutare fatti e figure della Resistenza da un punto di vista individuale, di indicare le ragioni di una scelta e di un comportamento soprattutto sotto il riguardo psicologico. È il caso, tra gli altri, del film francese di Alexandre Astruc* La longue marche *(La lunga marcia), centrato su tre personaggi (un capo partigiano rozzo e autoritario, un suo aristocratico aiutante e un medico pétainista aggregato a forza ma che via via acquista coscienza della bontà della lotta nella quale si trova coinvolto) che, con un gruppo di parti-*

giani, affrontano una dura marcia di tre settimane attraverso le Cévennes per portare in salvo un ex-ministro della III Repubblica gravemente ferito per le torture subite ad opera dei nazisti. Poggiando sui contrasti e le diffidenze che si sviluppano fra questi tre uomini (tra l'altro, l'aiutante è figlio di un collaborazionista), appianati e risolti infine in ragione di un unico ideale, il racconto non mancherebbe di una sua nobiltà, se non risultasse però inficiato da un andamento eccessivamente melodrammatico, da una solennità magniloquente accentuata dal tenore fumettistico dei dialoghi, da una struttura narrativa lenta e retrodatata; da tutta una serie di elementi, cioè, che denunciano un pesante distacco dalla materia trattata.

Pure svincolato dalle convenzioni, e in misura anche maggiore, risulta l'argomento del cecoslovacco Smrt si říká Engelchen (t.l.: La morte si chiama Engelchen) di Ján Kadár ed Elmar Klos. Alla fine della guerra un giovane partigiano, Pavel, su un letto d'ospedale, rievoca le tragiche giornate della lotta condotta tra le montagne della Slovacchia, le scene dei massacri compiuti dai tedeschi e, tra questi ultimi, la figura di un fanatico ufficiale, Engelchen appunto, che aveva raso al suolo un intero villaggio trucidandone gli abitanti e che è rimasto una specie di simbolo della sopraffazione. Molti compagni, tra cui una ragazza che lavorava in un ufficio tedesco ma che segretamente aiutava i partigiani, vanno a trovare il ferito in ospedale e in tutti sembra allignare il desiderio di dimenticare il passato per risorgere a nuova vita. Soltanto Pavel cova un desiderio di vendetta, che si placherà soltanto quando sarà riuscito a rintracciare e a uccidere Engelchen. Un impegno e un sentimento autentici muovono le fila del racconto, che vuole essere innanzitutto un esame di coscienza, alla luce del presente e quindi della storia, sulla reale portata di taluni avvenimenti e su esperienze che senza dubbio (benché il soggetto sia tratto da un romanzo di Ladislav Mnačko) hanno lasciato profonda traccia anche sulle persone dei due registi. Di tale autenticità, di ordine soprattutto morale, reca testimonianza la vigorosa spregiudicatezza con cui, assieme con le luci, vengono tratteggiate anche le ombre di una condizione esistenziale esasperata da circostanze governate più dall'assurdo che dalla logica. Ci pare, tuttavia, che gli autori abbiano un po' calcato la mano nelle cadenze ossessive e nei toni allucinati e che i troppo frequenti svincoli della storia da una linearità di tempo, se valgono da una parte a sottolineare una struttura espressivistica abbastanza compatta, ledono d'altro canto la possibilità, da parte dello spettatore spesso distratto dal meccanismo formale, di una effettiva adesione ai personaggi e alle loro imprevedibili reazioni. In definitiva, se sul piano ideologico il film, che porta la data del 1963, attesta già una notevole maturità, su quello della misura stilistica e della maggiore aderenza umana Kadár e Klos daranno migliore prova di sè nei successivi Obžalovaný (t.l.: L'accusato, 1964) e Obchod na Korze (t.l.: Negozio sul Corso, 1965).

L'Italia ha meglio figurato a Cuneo con un buon gruppo di documentari — tra cui spiccava La buona stagione di Renzo Renzi, che ha vinto una delle targhe speciali a disposizione della Giuria —, che con i film a soggetto. Oltre al noto Andremo in città di Nelo Risi, si è visto Una questione privata, girato un anno fa, proprio nel suggestivo paesaggio delle Langhe e con mezzi di fortuna, dall'esordiente Giorgio Trentin. Il soggetto è lo stesso dell'omonimo racconto di Beppe Fenoglio, lo scrittore di Alba che aveva vissuto la lotta parti-

giana sulle stesse montagne che coronano il suo paese. Trentin ne ha fatto una traduzione abbastanza fedele, benché alquanto schematica e attenta alla superficie piuttosto che alla sostanza; per cui, quello che era soprattutto lo studio del comportamento e della psicologia di un individuo (nel caso, un giovane partigiano di estrazione borghese) agitato e sconvolto da problemi di ordine personale nel teso clima di circostanze eccezionali (la Resistenza), si riduce a una serie prolissa di raffigurazioni quasi sempre irrilevanti, di indugi in annotazioni di nessun conto, in quanto svuotato dalla funzione introspettiva che avevano nelle pagine del romanzo. Tale diffusa e persistente superficialità, che pesa in special modo sul personaggio di Fulvia (Valeria Ciangottini), la quale dovrebbe essere invece la ragione di tutto, accentua poi l'impressione di sciatta improvvisazione, anche da un punto di vista strettamente tecnico, con cui l'opera è stata concepita. Né alla memoria di Fenoglio né alla Resistenza delle valli piemontesi doveva essere reso, proprio da parte italiana, un così cattivo servigio.

LEONARDO AUTERA

La Giuria della Quarta Rassegna Cinematografica Internazionale della Città di Cuneo — composta da Filippo Sacchi, Presidente, Claudio Bertieri, Bernard Chardère (Francia), Giovanni Grazzini, Nedo Ivaldi, Ricardo Muñoz Suay (Spagna) — si rallegra innanzitutto nel constatare la grande vitalità dimostrata dalla Rassegna alla quale si aprono prospettive di estremo interesse con la nuova formula che è stata adottata quest'anno « Dalla Resistenza alla Nuova Frontiera ».

La Giuria con rammarico ha preso atto di non essere stata messa in grado di visionare *La guerre est finie* di Alain Resnais (Francia), chè affronta alcuni problemi dell'attuale resistenza spagnola. Di conseguenza, protestando contro la mancata tempestività della censura italiana nel concedere il nulla osta, il che ha impedito alla Giuria stessa di avere una visione complessiva delle opere in concorso, ha deciso all'unanimità di non assegnare la Targa d'oro « Città di Cuneo ».

Pertanto ha assegnato i premi nel modo seguente:

TARGA D'ARGENTO « CITTÀ DI CUNEO » a *Manuela* di Humberto Solas (Cuba) « per la grande vivezza e spontaneità narrativa con cui inserisce un vigoroso ritratto di donna sul drammatico sfondo di una battaglia partigiana »;

TARGA SPECIALE (a maggioranza) a *La buona stagione* di Renzo Renzi (Italia) « per l'interessante tentativo di rievocare con serietà e istruttiva chiarezza la storia della lotta partigiana in una regione italiana »;

TARGA SPECIALE (a maggioranza) a *Pogled u zjenicu sunca* (t.l.: Uno sguardo nella pupilla del sole) di Veliko Bulajić (Jugoslavia) « per la forza drammatica e anticonformista con cui ha rappresentato la tragedia di un gruppo di uomini sperduti e vinti dalla fame e dalla malattia ».

I film di Cuneo

ANDREMO IN CITTÀ — **r.**: Nelo Risi.
Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 94 e dati a pag. 103 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di San Sebastiano).

SMRT SI RIKA ENGELCHEN (t.l. **La morte si chiama Engelchen**) — **r.**: Ján Kadár ed Elmar Klos - **s.**: dall'omonimo romanzo di Ladislav Mnačko - **sc.**: Miroslav Fabera, J. Kadár, E. Klos - **f.**: Rudolf Milič - **scg.**: Boris Moravec - **m.**: Zdeněk Liška - **int.**: Ján Kacer (Pavel), Eva Palaková (Marta), Blažena Holisová, Martin Ruzek, Vlado Müller, Pavel Barti, Otto Lackovič - **p.**: Cescoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia, 1963

LA LONGUE MARCHE (**La lunga marcia**) — **r.**: Alexandre Astruc - **s.** e **sc.**: Jean-Charles Tacchella e A. Astruc - **dial.**: Jacques-Laurent Bost - **f.**: Jean-Jacques Rochut - **scg.**: Pierre Cadiou - **m.**: Antoine Duhamel - **int.**: Robert Hossein (Carnot), Maurice Ronet (Chevalier), Jean-Louis Trintignant, Paul Frankeur, Jean-Pierre Kalfon, Vincent Kaldor - **p.**: Transatlantic Production - **c.**: Francia, 1966.

POGLED U ZJENICU SUNCA (t.l. **Uno sguardo nella pupilla del sole**) — **r.**: Veljko Bulajić - **s.** e **sc.**: Ratko Djurović, Stevan Bulajić, V. Bulajić - **f.** (Widescreen): Krešo Grčević - **scg.**: Duško Jerićevič - **m.**: Vladimir Kraus-Rajterić - **int.**: Velimir Živojinovič (Matija), Antun Nalis (Dukič), Mladen Ladika (Grujica), Faruk Begolli (Vidak) - **p.**: Jadran Film - **o.**: Jugoslavia, 1966.

GIUSEPPE W WARSZAWIE (t.l. **Giuseppe a Varsavia**) — **r.**: Stanislaw Lenartowicz - **s.** e **sc.**: Jan Grandys - **f.**: Mieczyslaw Verocsy - **scg.**: Jacek Weyroch - **m.**: Woyciech Kilar - **mo.**: Halina Nawrocka - **int.**: Antonio Cifariello (Giuseppe), Elzbieta Czyzewska, Zbigniew Cybulski, Jarema Stepowski, K. Borowich, A. Fogiel - **p.**: Kadr - **o.**: Polonia, 1964.

UNA QUESTIONE PRIVATA — **r.**, **sc.** e **mo.**: Giorgio Trentin - **s.**: dall'omonimo racconto di Beppe Fenoglio - **f.**: Ascenzio Rossi - **scg.**: Aldo Bruno - **m.**: Ettore Ballotta - **int.**: Nino Segurini (Milton), Valeria Ciangottini (Fulvia), Lucia Vasilicò, Giovanna Lenzi, Cip Bargellini, Edo Basso, Angela Bellia, Ferruccio Casacci, Rosy Collo, Arturo Corso, Secondo De Giorgi, Giovanni Drocco, Umberto Fino, Vladi Gandini, Renzo Gobello, Libero Grandi, Luciana Negro, Nemega, Ugo Novello, Carlo Revello, Maurizio Saracco, Dante Senarica, Franco Valsania - **p.**: Langa Cinematografica -**o.**: Italia, 1966.

MANUELA — **r.**, **s.** e **sc.**: Humberto Solas - **f.**: Jorge Herrera - **m.**: canti popolari -**int.**: Adela Legra (Manuela) e attori non professionisti - **p.**: I.C.A.I.C. - **o.**: Cuba, 1966 (Mediometraggio).

OBIKNOVENNIJ FAZISM (t.l. **Il fascismo quotidiano**) — **r.**, **comm.**, **mo.** e **speaker**: Mikhajl Romm - **s.** e **sc.**: M. Romm, J. Kanjutin, M. Turovskaja - **f.**: German Lavrov e materiale di repertorio - **m.**: A. Karamanov - **p.**: Mosfil'm - **o.**: U.R.S.S., 1965.

TRI (t.l. **Tre**) — **r.**: Aleksandar Petrovič.
Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 108 e dati a pag. 114 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra di Porretta).

LA GUERRE EST FINIE (**La guerra è finita**) — **r.**: Alain Resnais. (Fuori concorso).
Vedere giudizio di Lino Miccichè a pag. 162 e dati a pag. 167 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Karlovy Vary).

(*a cura di* LEONARDO AUTERA).

Bergman e Molière

Da gran tempo mi sentivo punto dalla curiosità di vedere qualche spettacolo teatrale di Ingmar Bergman. L'occasione di soddisfarla mi è capitata in novembre: sono infatti arrivato a Stoccolma che era appena andata in scena, al Kungl. Dramatiska Teaterns, L'école des femmes (Hustruskolan) *di Molière, accompagnata, in qualità di « lever de rideau », da* La critique de l'Ecole des femmes (Kritiken över Hustruskolan): *lo spettacolo portava appunto la firma di Bergman.*

Entrato in sala, sfogliai il ricco opuscolo-programma, ma invano vi cercai note di regia o dichiarazioni programmatiche del regista. Ebbi invece modo di sapere che il cartellone 1966-67 della maggiore scena drammatica svedese comprende, oltre alle due « pièces » di Molière, una riduzione del Pinocchio *di Carlo Collodi (autori Brian Way e Warren Jenkins),* Carl XII *di Strindberg,* Questa sera si recita a soggetto *di Pirandello e* Vigseln *di Gombrowicz.*

Il sipario si aprì sulla rappresentazione della Critique: *alcune poltrone, allineate davanti a pannelli riproducenti stampe (in color turchese) costituivano la sobria scenografia. La recitazione aveva — mi è sembrato — il giusto tono di conversazione salottiera. Fra gli interpreti si notava Bibi Andersson (Elise).*

*Dopo l'intervallo, venne il turno dell'*Ecole, *i cui cinque atti furono recitati senza pause. La scenografia e i costumi erano, come quelli della* Critique, *firmati da Sven Erik Skawonius. All'epoca del famoso allestimento di Louis Jouvet, Christian Bérard aveva scritto, in un appunto per il regista: « ... j'ai lu très attentivement la pièce. Atmosphère très curieuse mais je crois plus par le* jeu des acteurs *que par le décor ou la mise en scène (décors et costumes devant être invisibles) (pour moi). » Di tale invisibilità Bérard aveva un concetto suo, il quale coincideva alla perfezione con quello di Jouvet ed approdava a risultati di estrema funzionalità teatrale e nello stesso tempo squisiti in senso propriamente visivo. E aveva ragione, come dimostra il verbo greco da cui deriva la parola teatro.*

Quando si assiste ad una rappresentazione de L'école des femmes *non si può prescindere da quel portentoso spettacolo che nacque dalla collaborazione di Jouvet con Bérard e contribuì in misura determinante al rinnovamento dei criteri di messa in scena dei classici, e di Molière in particolare. Jouvet dimostrò, con tale spettacolo, divenuto presto, ripeto, un punto di riferimento inevitabile, che si poteva fare opera di svecchiamento, di aggiornamento, di invenzione, senza con questo rinnegare i fondamentali valori della tradizione. Sarebbe lungo ricordare tutte le bellezze di quell'allestimento, di quell'interpretazione. Basti qui fare riferimento al dispositivo scenico di Bérard, tutt'altro che « invisibile », ripeto, ma di una « visibilità » elegantemente stilizzata e posta al servizio del giuoco degli attori: la casetta al centro, sviluppata in senso verticale, il basso recinto a sobrie arcate che la incorniciava, l'elemento apribile (ora muro ad angolo acuto, ora — quando aperto — duplice muretto di quel giardino, con i suoi alberelli, le sue aiuole, i suoi rampicanti deliziosamente « fin-*

ti »), i cinque candelabri sospesi per aria, a sottolineare la finzione teatrale e insieme il carattere di festa dell'avvenimento scenico.

Di tale dispositivo Jouvet si valse con tutta la sapienza e l'estro possibili, inserendovi accessorî come la scala, che dava origine a qualche gag godibilissimo, o come la portantina, retta e scortata da pellirossa, su cui faceva pittorescamente il suo ingresso Enrique, nel finale. Ma, al di là di questa o quella invenzione in parte poggiante sulla visività intesa anche in senso decorativo (mai decorativistico), lo spettacolo di Jouvet si affidava essenzialmente ai valori della recitazione: la ricorrente, divertita risata afona dell'autolesionistico (e quindi patetico) Arnolphe, il contrappunto fra le sue compiaciute reazioni (la suddetta risata, le controscene, etc.) e la compunta lettura delle massime coniugali da parte di Agnès rimangono iscritti fra i più alti esempi di fantasia teatrale nell'ambito della recitazione pura. Agnès, candida (ma fino al giusto limite) e compitante monotonamente e con sempre maggior sforzo quelle massime, assurgeva a statura di grande personaggio. Altrettanto non si può davvero dire dell'Agnès dell'Ecole des femmes diretta da Bergman, che non riesce a diventare un vero personaggio, sebbene ad interpretarla sia un'attrice come Bibi Andersson. Certo, le impressioni suggerite da uno spettacolo recitato in una lingua che non si conosce vanno sempre accolte con beneficio di inventario. E tuttavia mi sembra di non sbagliare affermando che Bergman si è dimostrato incapace di restituire la dimensione teatrale di Molière. Forse a causa di una sorta di partito preso: penso a quel dispositivo scenico nudo ed austero all'eccesso, con i suoi colori smorti, opachi. È lecito domandarsi quale sia il perché di una tanto ostinata mortificazione. Forse Bergman ha inteso sottolineare l'aspetto drammatico piuttosto che quello comico dell'opera. Ma L'école des femmes è pur un testo comico, anche se con un sottofondo di drammaticità amaramente autobiografico. E non va neppure scambiato con Le misanthrope, dove l'intima sofferenza del protagonista può legittimamente invogliare un regista moderno a cercare una chiave di interpretazione tendente a mettere in evidenza l'elemento drammatico. Certo, è più che legittimo vedere L'école des femmes in una luce diversa da quella di Jouvet, nel cui spettacolo, decisamente comico, la sostanza patetica della figura di Arnolphe veniva rivelata attraverso un'amplificazione grottesca dei suoi contorni psicologici. Ma il guaio dello spettacolo di Bergman è che esso non trae che limitato partito dalle risorse del testo nel senso della promozione del riso, senza peraltro andare oltre qualche semplice indicazione nel senso del pathos (come quando alla fine Arnolphe, rientrando in casa sconfitto, inciampa nel giardino). Forse è mancato al regista anche l'interprete dotato dell'autorevolezza necessaria e atto ad approfondire ogni risvolto del testo, a farne affiorare i motivi segreti, e al tempo stesso a coglierne tutti i suggerimenti più palesi. Georg Rydeberg mi è sembrato infatti un attore più che dignitoso, ma non dotato di un grande vigore di caratterizzazione né di una grande capacità di esprimere le sfumature, di dare alla propria recitazione una duplice dimensione. Accanto ad una Agnès alquanto appiattita dall'impostazione registica abbiamo quindi un Arnolphe privo della statura del grosso personaggio che in realtà è.

Nell'ultima fase della sua attività cinematografica Bergman ha fatto sfoggio di un virtuosismo di tipo diverso da quello d'una volta: il virtuosismo della concentrazione da « Kammerspiel », con frequente sottolineatura della nudità di

una cornice ambientale la quale lasci i personaggi soli di fronte a se stessi ed ai proprî antagonisti. Ma la casa di Arnolphe è altra cosa dalla spoglia chiesa luterana di Luci d'inverno. *Jouvet « inventò », mantenendosi tuttavia sempre nell'ambito del testo, senza prevaricazioni (esempio tipico quello, citato, della lettura delle massime). Bergman ha rinunciato ad inventare, per un mal inteso rispetto della parola teatrale pura. Nel far ciò egli sembra aver dimenticato che la finalità di quel sommo teatrante che fu Molière era quella di « plaire ».*

GIULIO CESARE CASTELLO

Solo reminescenze o decise imitazioni? Furti e rapine nei film col "7"

È opinione diffusa, nel settore commerciale del cinema, che il numero « sette » porti fortuna; ed ecco produttori e distributori di film, spesso con la collaborazione degli scrittori, affannarsi per ottenere dei titoli di un certo richiamo, che facciano cardine sul numero sette.

Il grande colpo dei sette uomini d'oro *è forse l'ultimo film che si vale di questo numero portafortuna; viene dopo* I sette dannati, I sette del Texas, I sette monaci d'oro, Le sette vipere, *e si richiama apertamente a* I sette uomini d'oro. *All'origine di questo vizio stanno film più vecchi e, anche quelli, di grande successo:* Seven Brides for Seven Brothers *(Sette spose per sette fratelli),* Schichinin no Samurai *(I sette samurai),* The Magnificent Seven *(I magnifici sette). La moda, possiamo dire, si perde nella notte dei tempi, giacché prima dell'ultima guerra fu realizzato in Italia un film che ebbe, come i tanti di adesso, un titolo augurale:* Eravamo sette sorelle, *seguito, subito dopo, da* Eravamo sette vedove *(1938-1939).*

Per accertarsi che tutti i titoli col « 7 » abbiano avuto fortuna, occorrerebbero un certo tempo e un oculato controllo degli incassi; si sa che poche volte un titolo può fare la fortuna di un film, se nel film non c'è sostanza; talvolta può invece accadere che un titolo sbagliato ostacoli o freni il successo di un film presso il grosso pubblico. Ma tant'è: la gente del cinema è gente superstiziosa e se qualcuno crede fermamente che un determinato numero possa portare fortuna, è difficile fargli credere il contrario. È da prevedere, quindi, che avremo ancora molti titoli di film incentrati sul « sette » giacché questo numero può entrare in molte combinazioni artistico-commerciali.

La moda delle parodie

Considerato il successo del film Sette uomini d'oro, *per esempio, si potrebbe pensare che* Sette monaci d'oro, *venuto poco dopo, abbia voluto fare la parodia del primo. Sarebbe stato, in questo caso, un devoto omaggio dei* Sette monaci d'oro *al riconosciuto successo del film precedente; come se gli autori del secondo avessero citato tra virgolette un sacro testo (quello del primo), nel deciderne la parodia. Quando si fa la parodia di un'opera-film, commedia tea-*

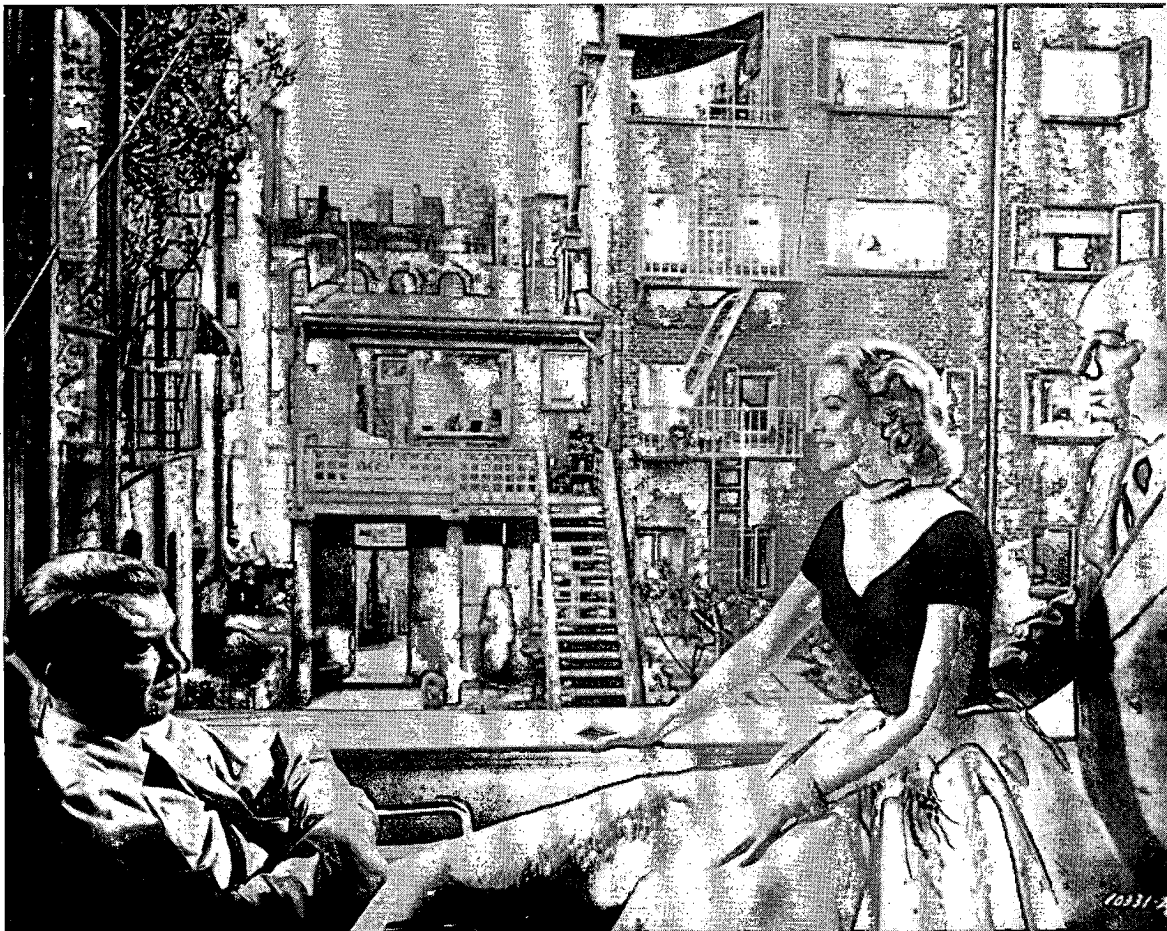
trale, rivista o libro lasciano presupporre e dànno per scontato che ci sia stato un altro film o altra commedia o altro libro da parodiare e che sia diventato famoso. Parodia — e assai intelligente — è quella che fa da tempo in teatro o alla televisione l'attore Alighiero Noschese (l'ultimo suo spettacolo s'intitola « La voce dei padroni ») il quale mette allegramente alla berlina personaggi famosi della politica, dell'arte, della cultura, della cronaca, con uno spirito ed una bravura degni del non dimenticato Fregoli. Parodia fece Guido da Verona, prendendo ad imitare e volgendolo al comico, un libro famoso in tutto il mondo, « I promessi sposi » di Alessandro Manzoni. Parodia fece Eduardo Scarpetta con il suo « Figlio di Jorio » prendendo a modello l'allora fresca tragedia dannunziana che valse a mandare in bestia, in un primo momento, il grande poeta abruzzese. Parodie passate alla storia mise in scena un altro grande attore, Ettore Petrolini, sia riducendo allegramente per le scene la storia di Nerone, con velate allusioni ad un capo popolo dei suoi tempi, sia imitando un film passionale con Mario Bonnard e Lyda Borelli, Ma l'amor mio non muore, *che aveva avuto un successo mondiale.*

Le parodie che ci infligge il cinema attuale non sono eccezionalmente brillanti, né estremamente graffianti; si tratta, spesso, di speculazioni su un titolo, un personaggio, una storia che hanno avuto un successo di breve durata, successo che, nell'anno, è ancora nell'aria. Tali film vengono allestiti alla meglio e sfornati rapidamente, quando ancora la fama o soltanto la notorietà di un altro lavoro è nel ricordo di tutti.

I film parodistici del più modesto cinema italiano non si contano più; basta un titolo di una certa originalità, diverso dai soliti, per scatenare la fantasia dei soggettisti, degli industriali e dei commercianti di film di facile gusto: Some Like It Hot *(A qualcuno piace caldo), ad esempio, suggerisce due o tre parodie che tali rimangono soltanto nel titolo:* A qualcuno piace calvo, A qualcuno piace Fred, A noi piace freddo; Psycho *(Psyco) dà origine a* Psycosissimo *e* Sette spose per sette fratelli *fa venire in mente un altro titolo con variazioni:* Sette canzoni per sette sorelle *(dove ritorna il numero portafortuna, il sette). L'elenco potrebbe essere assai lungo, ma ci limitiamo a ricordare qualche altro titolo derivato da precedenti successi più o meno duraturi:* Rocco e i suoi fratelli *di Visconti e* Rocco e le sorelle; I magnifici sette *di Sturges e* Le magnifiche sette; Rio Bravo *(Un dollaro d'onore) di Ford e* Un dollaro di fifa; All'Ovest niente di nuovo *di Milestone e* A sud niente di nuovo; Agente 007 - Operazione Goldfinger *di Hamilton e* Due mafiosi contro Goldfinger; Che fine ha fatto Baby Jane *e* Che fine ha fatto Toto Baby; Pepé-le-Mokò *e* Totò le Mokò; La spia che venne dal freddo *e* Le spie vengono dal semifreddo; I sette Samurai *di Kurosawa e* I due Samurai. *L'elenco potrebbe essere molto lungo, giacché dalle imitazioni dei titoli non si salvano nemmeno i film modesti, al punto che da* I motorizzati *è derivato un altro modesto film come* Le motorizzate.

Cinema d'imitazione

Non è soltanto la mancanza di fantasia o lo spirito parodistico che costringe alcuni produttori cinematografici ad imitare un film oppure a fare, con un gioco di parole, la parodia di un titolo famoso; bisogna considerare che con una

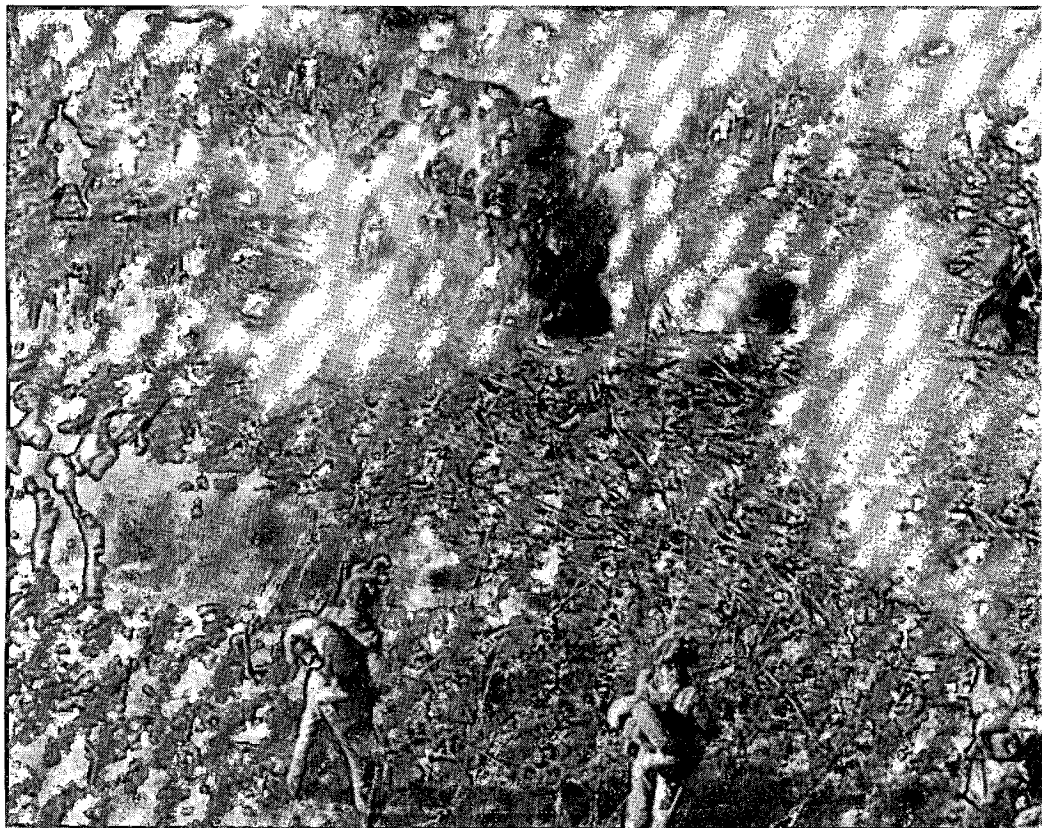
Il cinema secondo Hitchcock

Alfred Hitchcock (*a destra*) dirige James Stewart e Grace Kelly in una scena di *Rear Window* (La finestra sul cortile, 1954), da un romanzo di Cornell Woolrich. La realistica scenografia è di Hal Pereira e John MacMillan Johnston.

(*A fianco*): Da *Spellbound* (Io ti salverò, 1945), dal romanzo « The House of Dr. Edwards » di Francis Beeding. (*Ingrid Bergman, Gregory Peck*).

(*A fianco*): Da *I Confess* (Io confesso, 1952), dal dramma « Nous deux consciences » di Paul Anthelme. (*Anne Baxter, Montgomery Clift*). - (*Sotto*): Da *To Catch a Thief* (Caccia al ladro, 1955), dal romanzo di David Dodge. (*Brigitte Auber, Charles Vanel, Cary Grant*).

(*Nella pagina precedente*): Da *Under Capricorn* (Il peccato di Lady Considinae, 1949), dal romanzo di Helen Simpson. (*da sin.: Joseph Cotten, Ingrid Bergman, Michael Wilding*). - (*Sopra*): Da *North by Northwest* (Intrigo internazionale, 1959), su soggetto di Ernest Lehman. (*Cary Grant, Eva Marie Saint*).

(*A fianco*): Da *The Birds* (Gli uccelli, 196), dal racconto fantascientifico di Daphne Du Maurier. (« *Tippi* » *Hedren, Rod Taylor*).

Cuneo: dalla Resistenza alla Nuova Frontiera

Un'inquadratura di *Tri* (t.l.: Tre) dello jugoslavo Aleksandar Petrović.

(*Sopra*): Da *Pogled u zjenicu sunca* (t.l.: Uno sguardo nella pupilla del sole) dello jugoslavo Veljko Bulajić. (*Bata Živojinović, Antun Nalis*). - (*Sotto*): Da *la longue marche* (La lunga marcia) del francese Alexandre Astruc.

Film di questi giorni

Disimpegno di Vittorio De Sica: un'inquadratura di *Caccia alla volpe*, sceneggiato da Zavattini su soggetto dell'americano Neil Simon. (*Da sin.: Tino Buazzelli, Britt Ekland, Paolo Stoppa, Peter Sellers, Lando Buzzanca, Victor Mature*).

De Sica sulla scia della « nouvelle vague »: da *Un mondo nuovo,* su scenario di Zavattini. (*Christine Delaroche, Nino Castelnuovo*).

produzione nazionale media di circa duecento film l'anno, non è semplice trovare dei titoli che suonino bene all'orecchio dell'esercente che deve presentarli nei suoi locali. Ecco spiegata, in parte, la ragione di tanti titoli che si rassomigliano di proposito o inconsapevolmente.

Esiste, poi, un « cinema d'imitazione » che tenta disperatamente d'imitare i successi altrui, com'è accaduto con i cosiddetti film biblico-storico-mitologici da quando esiste il cinema, com'è accaduto recentemente con i « western » all'italiana che, in taluni casi, hanno superato in qualità la fattura dei western americani.

Basta, alle volte, un film di successo, per portare molti produttori all'imitazione di un determinato genere cinematografico. Pietre miliari di un certo cinema italiano d'imitazione sono stati, nell'ordine, i film storici sull'antica Roma o sulla Grecia, i film mitologici con Ercole, Sansone, Maciste, i film di cappa e spada ed i cosiddetti « fumettoni » lacrimevoli. Esauriti questi filoni, il piccolo cabotaggio dell'industria cinematografica s'è buttato all'imitazione dei film spionistici tipo « James Bond agente 007 » e dei « western ». Modeste imitazioni quelle del genere spionistico, più efficaci e qualche volta addirittura degne della massima attenzione, quelle del western.

Domani avremo certamente altre imitazioni, così come nel genere comico, registi e attori continuano ad imitare le gesta, le trovate, le gags di alcuni eccellenti comici del passato, da Charlie Chaplin a Buster Keaton, a Petrolini, ad Harold Lloyd. È particolarità di chi commercia, imitare prodotti e successi degli altri: e il cinema, in gran parte, è commercio.

Rapine e furti

Nel caso de I sette monaci d'oro, *de* I sette uomini d'oro, *de* Il grande colpo dei sette uomini d'oro, *ad es., l'assonanza dei titoli non deve far pensare all'imitazione, né alla parodia. I film nominati hanno in comune il fortunato « sette », preso a prestito — se così si può dire — da altre fortunate produzioni, e l'oro che si trova in altri titoli, anche se d'oro, in certi film, ce n'è ben poco.*

Ognuno dei tre film, originale a suo modo, non rinunzia a reminiscenze, ricordi e spunti derivati da altri film che abbiano avuto per oggetto il furto, la rapina e certe avventure « bondistiche ». Rapine e « colpi » in tutti e tre i film; ma quale dei tre — e di quelli che li imitano — può essere considerato « originale » al cento per cento? Troppi film, in chiave comica o drammatica, hanno sfruttato il meccanismo del furto o della rapina che è tra i prediletti del cinematografo.

I primi titoli che ci vengono alla mente, a questo proposito, sono quelli di Rififì, La città si difende, Colpo grosso al casinò, L'incredibile avventura di Mister Holland, Furto alla Banca d'Inghilterra, Un colpo da otto, I soliti ignoti, Senza bandiera, Topkapi, La rapina del secolo, La rapina di Montparnasse, Grisbì *e tanti altri. « Sull'ala del cinema americano e di quello inglese di tal " genere " », ha scritto di recente un critico, ricordando* I sette uomini d'oro, *« (il film) conteneva anche un malizioso piglio all'italiana».*

Un cocktail di ricordi

In molti film d'imitazione, reminiscenze e ricordi non mancano, abbiamo detto. Uomini assai pratici del mestiere riescono, in taluni casi, a fare dei veri e propri cocktail di trovate suggerite da altri film ed a costruire, in tal modo, un'opera che in apparenza, e solo superficialmente, può sembrare originale. Non alludiamo ai soli film presi in esame, ma a buona parte della produzione del genere. È un fatto che questi film, anche se ci fanno uscire dalla sala di proiezione con sulle labbra un sorriso di soddisfazione, fanno venire in mente altri film mentre stiamo digerendo la storia che ci hanno appena ammannito.

Ed è una curiosa coincidenza — suggerita, forse, dall'impegno di dare un finale moralistico a film del genere — che la conclusione sia spesso fedele al proverbio che dice « la farina del diavolo va in crusca ». Ne I sette uomini d'oro *il frutto della rapina (un camioncino carico di lingotti d'oro) va in fumo, dopo due ore circa di suspense. Trasportato avventurosamente dalla Svizzera a Roma, l'oro è caricato su un camioncino che percorre alcune strade della città a folle andatura; alla fine, lo sportello posteriore del camion si apre improvvisamente, ed i lingotti finiscono sulla strada con effetto spettacolare. Nel film* Furto alla Banca d'Inghilterra, *ambientato ai principî del secodo, l'oro viene caricato su un carretto trainato da un cavallo; il carico troppo pesante fa sfondare il carretto e i lingotti finiscono sul selciato, richiamando così la attenzione della polizia e dei passanti. In un altro film del genere,* FBI operazione gatto, *venuto dopo, un ventilatore messo in moto inavvertitamente, fa volare via da una valigia migliaia di biglietti di banca, frutto di una audace rapina. E ancora: nel film* Colpo grosso al Casinò, *le valige contenenti le banconote vengono nascoste nel fondo di una piscina; per effetto dell'acqua, le valige si aprono e lasciano affiorare in superficie tanti biglietti di banca, sotto lo sguardo impotente dei due rapinatori.*

Ne I sette monaci d'oro *i lingotti rubati da una banda di ladri all'altra, finiscono fusi per errore in una campana donata al padre priore del convento da un suo nipote ladro. Nel film* L'incredibile avventura di Mister Holland, *i lingotti rubati venivano invece fusi e trasformati in piccole torri Eiffel, per essere esportati agilmente in Francia dalla Gran Bretagna; ma accadeva che il commerciante parigino che riceveva i « souvenirs » non essendo avvertito in tempo, vendeva tranquillamente le preziose torri ad alcuni giovani turisti. Sempre nei* Sette monaci, *allo scopo di impossessarsi del tesoro, uno dei ladri viene calato con una fune da un lucernario ed è lasciato comicamente penzolare nel vuoto per un certo tempo, proprio come accadeva — ma in tono più serio — ad uno dei ladri del film* Topkapi *quando tentava di impossessarsi del tesoro del Sultano, facendosi calare da una alta finestra del museo.*

Organizzazione scientifica

Indubbiamente interessante e piena di suspense l'operazione centrale del film Sette uomini d'oro, *quando i componenti della banda, travestiti da operai, si portano nei pressi della banca da svaligiare e cominciano, tranquillamente, a svolgere il loro lavoro sotterraneo, controllati dal « capo » che dirige le operazioni dalla stanza del suo albergo. Ma guarda caso, operazioni simili erano state*

messe in pratica in altri film! Questo sistema del « cunicolo sotterraneo » che porta alla camera blindata della banca e che costituisce la trovata centrale del film, si era già visto, ad esempio, nel film The Day They Robbed the Bank of England *(Furto alla Banca d'Inghilterra) di John Guillermin, con Aldo Ray, Elisabeth Sellars, Peter O' Tóole e Hugh Griffith, apparso in Italia nella stagione cinematografica 1960-61. Il* Furto alla Banca d'Inghilterra *ha un nobile fine, diversamente da* I sette uomini d'oro, *giacché il colpo viene organizzato dai patrioti irlandesi, con la collaborazione di alcuni elementi della malavita internazionale. Il film è ambientato tra la fine del secolo scorso e l'inizio del '900. Mentre il « capo » dei* Sette uomini d'oro *è chiamato « professore » (accade spesso, nel mondo della malavita, quando il capo ha una mente raziocinante) il « capo esecutivo » di* Furto alla Banca d'Inghilterra, *che si definisce « studioso » di architettura e di archeologia, è chiamato da taluno col titolo di « eccellenza »; ed in effetti, il suo progetto è eccellente: dopo aver studiato l'architettura della banca e dei sotterranei, fatto dei rilievi che vengono riportati su scala con criteri da vero professionista, il « capo » arma i suoi collaboratori di bussole, piante, picconi, pale e fiamma ossidrica, quindi si prepara all'attacco.*

La banda penetra nelle fogne da un magazzino abbandonato dove è stato posto un cartello che lo ha trasformato in officina per la lavorazione dei metalli. Arrivati al punto esatto in direzione del sottosuolo della banca, gli uomini cominciano a lavorare di piccone, per raggiungere la camera blindata dove è conservato il tesoro del grande istituto finanziario; arrivano finalmente sotto la camera blindata, scavano ancora (mentre di sopra qualcuno è già in allarme) raggiungono la corazza metallica che protegge il pavimento, la tagliano con la fiamma ossidrica — dopo aver provocato una perdita di gas illuminante — entrano nella stanza del tesoro e si trovano di fronte a montagne di lingotti d'oro. (Esattamente come accadrà, più tardi, ai trafugatori dell'oro custodito nella banca svizzera de I sette uomini d'oro*). Alla fine, i lingotti vengono portati su un carretto trainato da un cavallo, essendo venuto a mancare il complice che avrebbe dovuto trasferire l'oro per via fluviale. Il carretto è caricato esageratamente e, appena fuori dal magazzino camuffato, si sfonda per l'eccezionale peso e i lingotti precipitano con fracasso sul selciato.*

Sono tutti uguali

In un altro film inglese, League of Gentlemen *(Un colpo da otto) di Basil Dearden, uscito in Italia negli anni 1960-61 e interpretato da Jack Hawkins, Nigel Patrick e Richard Attemborough, facciamo la conoscenza di una banda di criminali composta di ex militari, i quali si ritrovano insieme per compiere un furto in una banca. Anche in questo film viene bloccata la strada con cartelli di « lavori stradali », mentre i complici operano tranquillamente all'interno. Realizzato il colpo, tutti prendono il largo, gettando dei candelotti fumogeni sulla strada per bloccare gli inseguitori. E, naturalmente, falsi operai sono anche gli sprovveduti componenti della banda dei* Sette monaci d'oro *che, con la scusa di dover sistemare un vespasiano sulla pubblica strada, attraverso una buca penetrano nelle gallerie sotterranee che li porteranno sotto il convento, dove altri manigoldi hanno nascosto alcune cassette di lingotti trafu-*

gate altrove. Ne vedremo ancora sullo schermo, di questi « operatori » del sottosuolo: anche nel film Come svaligiammo la Banca d'Italia *con Franchi e Ingrassia e nel recentissimo* Operazione San Gennaro, *ambientato a Napoli, con gangster americani alleati ad un « guappo » locale (Nino Manfredi) che tentano di trafugare il tesoro di San Gennaro. Anche questi ladri non sanno far meglio che penetrare, attraverso le fogne, nel sottosuolo della chiesa ...*

Tecnica e personaggi

Travestimenti, maschere, fogne, cunicoli sotterranei, fori praticati nei muri, attrezzi da scavo, fiamma ossidrica, bussola, planimetrie, misurazioni, ecco l'armamentario — non dei delinquenti, ma degli autori di film che raccontano di furti o di rapine spettacolari. Dai tempi lontani di Rififi, *troppi film si sono rincorsi sullo stesso binario. Dagli uomini mascherati con calze da donna sul volto* (La rapina del secolo), *a quelli che facevano ricorso a maschere carnevalesche* (La grande rapina di Boston)*; spesso ladri e rapinatori si travestono da operai — il che è anche logico, considerato il lavoro che devono svolgere per arrivare al tesoro —* (Un colpo da otto, Furto alla Banca d'Inghilterra, Tre per una rapina, Sette uomini d'oro, Sette monaci d'oro, La città si difende, *ecc.); altre volte vestono da persone normali; quasi sempre gli operatori di furti colossali sono organizzati scientificamente da un cervello raziocinante e dispongono di planimetrie perfette, di bussole, laser, apparecchi radio-riceventi, indicatori elettronici, contatori tipo Geiser ed altre apparecchiature fantastiche per individuare gli elementi più svariati al di là di un muro, di un pavimento, di una porta blindata; altre volte ricorrono a modi rozzi e antiquati che consistono nel solito sistema di entrare in una banca con le armi in pugno ed ordinare la resa di tutti i presenti.*

Trucchi, mascherature, attrezzature scientifiche o pseudo tali si trovano in ogni film e tutti i film del genere hanno qualche contatto, qualcosa in comune, una certa parentela con quelli che li hanno preceduti. Non si può, del resto, pretendere un sistema di scasso « originale » per ogni film che tratti di una rapina o di un grosso reato, anche perché gli autori del film, tutto sommato, sono dei dilettanti e non dei professionisti: per creare un certo suspense, essi ricorrono, obbligatoriamente, alla letteratura specializzata, alla cronaca di fatti clamorosi, arricchendoli di fantasia, e, fatalmente, ai ricordi di altri film conosciuti in precedenza.

Professori e discepoli

Anche per la definizione dei personaggi che prendono parte al « colpo », gli autori del film non vanno troppo per il sottile. Tra i personaggi di Furto alla Banca d'Inghilterra, *ad esempio, si distingueva una donna che rappresentava i patrioti irlandesi; un'altra donna (Senta Berger) partecipa al colpo di* Operazione San Gennaro*; ma in altri film, la donna — che non deve mancare — ha quasi sempre un ruolo stereotipato. La donna di* Topkapi, *ad esempio, è l'amica del capo e nell'azione svolge un ruolo limitatissimo, impegnata a distrarre i guardiani di un faro, perché il raggio luminoso che potrebbe far scoprire i ladri in azione venga bloccato ad un certo momento. La donna di* Sette

uomini d'oro, *amica del « capo » anche lei, bellissima e scaltra, ha un po' di cervello e ad un certo punto tenta addirittura di fare il colpo da sola, lasciando a bocca asciutta tutti gli altri. La donna dei* Sette monaci d'oro *è un'ochetta bellina e vezzosa che vorrebbe solo sposare il « capo », anche perché questi è un titolato.*

Il « capo » di queste bande, di solito, è un uomo più istruito degli altri o, comunque, di più elevata estrazione. In Topkapi, *Maximilian Schell è considerato un « professore », perché organizza il colpo, studia le planimetrie e, sul piano scientifico, il modo di isolare il sistema di allarme del museo prima di tentare il colpo. Studioso di architettura, chiamato da un tale « eccellenza », è il « capo » organizzatore del* Furto alla Banca d'Inghilterra; *troviamo un « professore » anche nel comicissimo* Soliti ignoti, *nel drammatico* The Asphalt Jungle *(Giungla d'asfalto) e nel brillante* Sette uomini d'oro. *Il « capo » dei* Sette monaci d'oro, *invece, è un conte, un titolato dai modi raffinati, qualche volta volgare, ma solo per rintuzzare le altrui volgarità.*

E come sono i componenti delle bande, cioè, le « forze operative »? Sbiaditi e anonimi, con scarse caratteristiche personali, i componenti la banda dei Sette uomini d'oro, *i quali tutti pendono dalla bocca del « capo » e raramente hanno un proprio guizzo d'intelligenza; abbastanza caratterizzati i componenti la banda di* Topkapi, *dagli acrobati che devono operare all'interno del museo, al poliedrico Peter Ustinov, autista, « cicerone », intellettuale e giornalista fallito; due sole caratterizzazioni importanti nel* Furto della Banca d'Inghilterra: *il « capo » americano che studia il colpo e la donna, un'eroina irlandese; altri caratteri in* Operazione San Gennaro: *Senta Berger, Harry Guardino, Nino Manfredi. Abbastanza curati appaiono, invece, i componenti la banda dei* Sette monaci d'oro, *tutti portati su un piano farsesco che li fa rassomigliare, per l'ingenuità, le paure improvvise e un certo scrupolo di « ladruncoli per bene », ai personaggi di un altro film italiano,* I soliti ignoti.

C'è una definizione che ben si adatta a questo genere di cinema comico-avventuroso, quella del « film d'evasione » (e non per nulla i personaggi sono, spesso degli « evasi » con breve licenza di rubare ...). Tutti film d'evasione, salvo rare e ben definite eccezioni. Qualcuno ha parlato di plagio di un film da parte dell'altro; parola grossa che non è il caso di tirare in ballo. Se proprio si volesse parlar di plagio bisognerebbe, per prima cosa, scoprire chi fu il primo, considerato che troppi film recenti, in questo campo, si collegano a quelli che li precedettero ed hanno un qualche legame con quelli che li seguono. In molti dei film ricordati, le reminiscenze di altri lavori non mancano; tra i loro autori, nessuno può certo sorprendersi del fuscello intravvisto nell'occhio altrui ...

ITALO DRAGOSEI

I film

Caccia alla volpe

R.: Vittorio De Sica - *s.*: Neil Simon - *sc.*: Neil Simon e Cesare Zavattini - *f.* (Panavision, Technicolor): Leonida Barboni - *sc.*: Mario Garbuglia - *c.*: Piero Tosi - *m.*: Piero Piccioni - *mo.*: Adriana Novelli - *int.*: Peter Sellers, Victor Mature, Britt Ekland, Akim Tamiroff, Paolo Stoppa, Tino Buazzelli, Maria Grazia Buccella, Lidia Brazzi, Martin Balsam, Lando Buzzanca - *p.*: Compagnia Cinematografica Montoro - Nancy Enterprises - *o.*: Italia-Francia, 1966.

Un mondo nuovo

R.: Vittorio De Sica - *s.* e *sc.*: Cesare Zavattini - *f.*: Jean Boffety - *scg.*: Max Douy - *m.*: Michel Colombier - *mo.*: Paul Cayatte - *int.*: Christine Delaroche (Anna), Nino Castelnuovo (Carlo), Georges Wilson (il nepotino), Pierre Brasseur (un fotografo), Isa Miranda, Madeleine Robinson, Françoise Brion, Jeanne Aubert, Tanya Lopert - *p.*: Raymond Froment per Terra Film--Les Productions Artistes Associés - Sol Produzioni - Compagnia Cinematografica Montoro - *o.*: Francia-Italia, 1966 - *d.*: Dear Film.

Caccia alla volpe e *Un mondo nuovo,* presentati pressoché simultaneamente dopo una quarantena abbastanza lunga — sono stati realizzati entrambi nel 1965 — e, il secondo, dopo qualche vicissitudine censoria, ripropongono il nome di De Sica regista e del suo fedele collaboratore Zavattini: un binomio al quale il cinema neorealistico dové alcune delle sue riuscite più felici, ma che da molto tempo ormai sembra tagliato fuori dal flusso vivo del cinema contemporaneo, cristallizzato in una posizione di retroguardia, inaridito nelle idee e rassegnato a tutti i compromessi. Tale giudizio, in verità, tocca più il regista che lo sceneggiatore: se questi infatti riesce ancora, con esperimenti generosi pur se talvolta velleitari, con l'appoggio fornito a giovani elementi, con la fedeltà a certe costanti del suo mondo poetico e la dirittura delle sue posizioni ideologiche, a conservare un certo prestigio e ad esercitare ancora qualche influenza sia pure indiretta, De Sica sembra invece aver da tempo rinunziato ad altre ambizioni che non siano quelle di un facile successo commerciale, perseguito attraverso le formule corrive del bozzettismo popolaresco con pimentazione erotica ed è finito col porsi al rimorchio — o all'avanguardia — di uno dei « filoni » meno aurei ma più sfruttati del cinema italiano degli anni sessanta. La parabola discendente di De Sica, in effetti, era cominciata subito dopo *Umberto D* (1952), che può esser considerato l'autentico canto del cigno non solo del suo autore ma dell'intero movimento neorealistico. L'esame delle sue opere successive si risolve in una sconfortante ricognizione di errori, di deviazioni, di cedimenti; ma ancora potevi

a tratti riconoscere, nell'agrodolce kermesse de *L'oro di Napoli* (1953) come nell'umanitarismo manierato de *Il tetto* (1956), nella estroversa drammaticità de *La ciociara* (1960) come nell'apocalittico moralismo de *Il giudizio universale* (1961), un indiscutibile impegno tematico, una disarmante buona fede, un puntiglioso pur se malinteso tentativo di aggiornare, senza tradirli, certi motivi a cui si erano ispirate le sue opere del periodo neorealistico. Il punto più basso della parabola, il momento del cedimento totale, la testimonianza di una completa abdicazione sono invece segnati da opere come *Ieri, oggi e domani* (1963) e *Matrimonio all'italiana* (1964): opere in cui De Sica fa ricorso a tutti gli apporti di un mestiere divenuto astutissimo per conseguire esiti di mera vellicazione spettacolare. Per vilipendere « Filumena Marturano » fa persino a meno — per la prima volta, dai tempi di *Teresa Venerdì* — della collaborazione di Zavattini; e con *Matrimonio all'italiana* realizza il film più sconveniente, artisticamente parlando, della sua carriera. Ottiene, fra l'altro, proteste e sconfessioni da parte di Eduardo; quello stesso Eduardo, bisogna aggiungere, che non esita, un paio d'anni dopo, a operare in proprio analogo vilipendio di un'altra delle sue più singolari e fantasiose commedie (e, dopo averlo vietato a De Sica, vieterà a se stesso di utilizzare il titolo del lavoro originale).

Comunque, è proprio con questi due film così inautentici e privi di impegno ideale che De Sica attinge i più clamorosi esiti commerciali: gl'incassi sono tra i più elevati della storia del cinema italiano, un alone divistico circonda il suo nome di regista, sbandierato pubblicitariamente alla pari con quelli delle « vedettes » di alto bordo alle quali ormai ama ricorrere. Pare ormai che la scelta di De Sica sia definitiva e senza rimpianti; e la stessa separazione da Zavattini sembra sancire malinconicamente questo commiato dell'autore di *Sciuscià* da un cinema d'impegno artistico e di valori umani.

Ma la coppia De Sica-Zavattini si ricompone ben presto; la scissione risulta essere un episodio momentaneo e dovuto a fattori contingenti. Primi frutti del rinnovato sodalizio: *Caccia alla volpe* e *Un mondo nuovo*; il primo su soggetto non originalmente zavattiniano e finanziato dallo stesso produttore cosmopolita che ha già imposto il suo crisma ai due precedenti film di De Sica; il secondo, nato da un più mediato impegno dei due autori e affidato a una fortunosa e plurima combinazione produttiva.

I risultati? A dir poco sconcertanti, da qualunque parte si voglia considerarli in rapporto con l'attività passata o recente dei due autori. Se *Caccia alla volpe* voleva essere un ulteriore passo sulla strada dell'arrendevolezza a un cinema di mero consumo spettacolare, è facile constatare ch'esso ha mancato in pieno l'assunto, poiché raramente si è visto spettacolo più sciatto e povero di spirito, e meno confortato dal responso del « box office »; e se *Un mondo nuovo* voleva testimoniare il ritorno a un cinema d'impegno civile, a una consapevole responsabilità artistica ed umana, il fallimento non poteva risultare più completo.

Caccia alla volpe, oltre tutto, è un film ritardato di una decina d'anni: sembra tagliato sulla misura di un Sordi vecchia maniera, macchiettistico e caciaroso, farsesco e frastornante; improbabile come spunto, scucito nella struttura narrativa, poco spiritoso nei « gag », anonimo nello stile, non offre neanche quella rifinitura tecnica e quella grossolana ma efficace spettacolarità che è il punto di forza di film come *Ieri, oggi e domani* o *Matrimonio al-*

l'italiana. De Sica arriva a inserirvi persino una duplice parodia di se stesso; indirettamente, quando fa assumere al protagonista — un ladro che per esigenze professionali s'improvvisa regista — movenze e atteggiamenti che ricordano i suoi; e direttamente, quando appare lui stesso impegnato nella lavorazione di un film, ma si tratta di un « supercolosso » alla De Laurentiis e lui, De Sica, somiglia più a un Cecil De Mille che al vero De Sica, quello che vent'anni fa andava austeramente pedinando i suoi ladri di biciclette. Se voleva essere un'allusione alla sua condizione attuale, di regista fatuo e pompiere, essa non arriva a comporsi in modi di satira e resta allo stato di informe abbozzo; se anche la intenzione satirica era assente, non si può fare a meno di pensare a una sorta di masochistico esibizionismo. Non contento di parodiare se stesso, De Sica si abbandona anche a una grossolana e offensiva caricatura dei film antonioniani, scadendo a un livello da avanspettacolo e suggellando in modo avvilente questa sconsiderata fatica registica; nella quale egli naufraga anche come direttore di recitazione, non riuscendo a dare il giusto tono a un attore, peraltro sbagliato, come Peter Sellers.

Quanto a *Un mondo nuovo*, qui la coppia Zavattini-De Sica appare impegnata in una velleitaria operazione di recupero culturale, appoggiata a una aspra materia narrativa densa di riferimenti alla realtà storica e sociale del mondo d'oggi. In realtà soggettista e regista affrontano un falso problema, poiché i due termini del loro discorso — da un lato, la vicenda privata di due giovani, il loro conflitto umano, i loro risvolti psicologici, il loro diverso atteggiamento verso la vita, e dall'altro il mosaico di notazioni cronistiche e sociologiche sul mondo in cui essi vivono, allargato fino a comprendere le più disparate ed ermetiche allusioni — risultano giustapposti in modo meccanico e artificioso, senza che ne scaturisca una dialettica concettuale né una riconoscibile moralità. Perfino i dati anagrafici dei due giovani — lei francese, studentessa in medicina, lui italiano, fotoreporter e figlio di un ex partigiano che da tempo ha rinunciato alle sue posizioni ideali e si è adagiato in un pigro conformismo — risultano casuali e non riescono a secondare le intenzioni storicistiche degli autori. Altrettanto avviene dei frequenti riferimenti all'attualità che contrappuntano il faticoso procedere della storia: la radio che diffonde notizie su San Domingo e sul Viet-Nam, i « flashes » cinematografici su Erhard e su Connery, su Ciombè e su non ben precisate manifestazioni di piazza; la dimensione storica resta indeterminata e ambigua, non riesce a puntellare la gracilità del tema centrale. Quanto al linguaggio cinematografico di cui De Sica si è avvalso, esso cerca di mascherare un'impostazione stancamente tradizionale con qualche modico aggiornamento ricalcato sui moduli della Nouvelle Vague: semplici « trompe-l'oeil » che non arrivano a sostanziarsi in fatto stilistico. Il dichiarato proposito desichiano di risciacquare i panni del neorealismo nelle acque della Senna resta anch'esso nel limbo delle intenzioni non realizzate.

In definitiva questi due film segnano altrettanti fallimenti nella duplice direzione impressa da De Sica e Zavattini alla loro attività — quella dell'impegno umano e civile risolventesi in qualificazione artistica, e quella dell'evasione puramente spettacolare — e autorizzano ogni perplessità sugli esiti futuri del loro lavoro. Ciò che spiace maggiormente, in due uomini della loro levatura, è l'indifferenza con cui mostrano di accettare il fatto compiuto, lo

scarso rispetto verso il proprio stesso passato. « Che cos'è questo neorealismo? » s'informa un personaggio di *Caccia alla volpe* venendo a contatto con il mondo cinematografico romano. La risposta è: « Niente: panni sporchi ». Battuta dal sapore amarissimo, chi ricordi le polemiche andreottiane e le vessazioni a suo tempo inflitte a un prodotto autentico del neorealismo come *Umberto D*; ma che nel contesto farsesco in cui è inserita acquista invece il sapore di una cinica professione di definitivo ripudio.

GUIDO CINCOTTI

I documentari

Il 7º "Premio dei Colli" di Este: pubblico e giuria dalla parte di Bisiach

Concorso, tavola rotonda, referendum del pubblico, dibattito degli studenti su una ristretta selezione di opere iscritte al Premio: secondo queste direttrici s'è sviluppata la settima edizione dell'incontro di Este. Incontro, come i precedenti, ricco di animo e di intenzioni nel lavorare attentamente attorno ad un tema specialistico che assume dimensioni sempre maggiori nell'area della comunicazione di massa e, quindi, dello « spettacolo » audiovisuale. Incontro, però, anche raffrenato da limitate disponibilità economiche (che critici ed autori presenti hanno giustamente indicato in una lettera aperta al Ministro Corona perché intervenga in favore « di una manifestazione che ha confermato la sua vitalità e la sua ragione d'essere nel panorama culturale italiano ») e da un certo segnare il passo che ha caratterizzato il dibattito, quest'anno incentrato su « Inchiesta filmata e cultura di massa ».

Che la nozione di « inchiesta filmata » non fosse tra quelle da archiviare come assodate (sia pure con un certo largo margine di sfumature) era convinzione comune ed anche frutto delle due Tavole precedenti. Molto meno che la si dovesse rimettere in discussione, ripercorrendo faticosi polemici itinerari. Lo spunto è venuto dalla relazione introduttiva — o di base — di Gillo Dorfles (1), il quale, scostandosi dal testo scritto e distribuito in anticipo ai partecipanti, ha trascurato la parte dedicata alla « semanticità nell'inchiesta filmata » per sviluppare quelle riservate alla « soggettività e socialità » della stessa. La conseguente discussione, non troppo ordinata, ha rischiato di perdersi in una contestazione senza uscita, ché alcune affermazioni del relatore, provocando la rafforzata stratificazione di tesi in opposizione (già ampiamente esposte nelle precedenti tornate della Tavola di Este), hanno lasciato scarso spazio al rapporto inchiesta filmata-cultura di massa ed alle opportune citazioni in giudizio di fenomeni ad esso strettamente collegati: l'industria culturale, lo sperimentalismo, la nozione stessa di « massa ».

---

(1) *Soggettività socialità semanticità nell'inchiesta filmata.*

Sostenendo Dorfles « la necessità dell'intreccio (intendendo intreccio nel senso molto lato di " racconto ", di " azione "), la presenza dunque di un " mito ", la sua coerenza » per l'inchiesta filmata e, per altro verso, la necessità che l'autore debba far prevalere l'aspetto soggettivistico della sua ripresa, « debba cioè essere cosciente della ipoteticità d'ogni realisticità della sua versione, e debba perciò sforzarsi di essere obiettivo soggettivisticamente », si sono rinfocolate personali convinzioni, con il risultato di sviare quasi del tutto il dibattito dal tema assegnato. Mancato il dialogo (ed anche la volontà di « capirsi »), si è finiti in un monologante punto morto che ha appesantito l'incontro di ancestrali sovrastrutture e bloccata l'indagine con superflue ripetizioni. Che questo sia, tutto sommato, il rischio costante di ogni teorizzazione (condotta con quel tanto di improvvisazione che è tipica dei dibattiti) è abbastanza ovvio. Ciò che deve mettere in allarme è l'accertamento non più contestabile dell'impossibilità a sciogliere l'intricata matassa restando estranei ai testi, unici fattori che possono favorire verifiche e rilievi. Perdurando in un « dialogare » sicuramente provveduto, aggiornato ai neologismi della « nuova critica », ma in definitiva rischiosamente astratto, le tentazioni all'evasione si infittiscono e sempre maggior peso assumono le remore di tesi non conciliate. È per questo che ci schieriamo dalla parte di chi va sollecitando un tipo diverso di dibattito: forse meno ornato, ma sicuramente più vitale. Un « carrefour » puntato sulle opere, un « tiro incrociato » alla francese, insomma, che raccolga le voci della critica e degli autori impiegandoli sul test concreto delle realizzazioni esposte. Potrebbe essere questa una formula per ridare fisonomia ad un convegno che, nonostante la buona volontà di tutti, ha perso l'incisività dei tratti.

Prima di esaminare i film in concorso sarà opportuno rilevare un fatto abbastanza significativo che, in qualche modo, si collega alle osservazioni precedenti. Vogliamo dire del premio che giuria e pubblico, ciascuno per proprio conto, hanno unanimemente assegnato (la platea con largo margine di voti rispetto al secondo classificato) all'inchiesta di Gianni Bisiach: *Quinto non uccidere: la pena di morte nel mondo.* Se è dato abbastanza singolare che due verdetti convergano così convinti su di un testo problematico, è oltre modo indicativo (perché siamo ad Este e stiamo parlando dell'inchiesta filmata e di che cosa essa « deve » essere) che due tribunali abbiano emesso analogo giudizio. Forse ciò vuol indicare che, al di là di sondaggi intellettuali e di personali pervicaci insistenze, il chiarimento è forse molto meno lontano di quanto si creda. Le opere sono lo strumento più convincente per smussare la polemica (rarefatta se disgiunta dalle vive testimonianze) e portare elementi nel giudizio critico di una situazione spesso dispersa da eleganti bizantinismi.

Si dovrebbe, qui, investigare in base a quali meccanismi — non solamente emozionali — si è giunti alla coincidenza dei verbali. Perché quella di Bisiach sia sembrata una esemplare « inchiesta filmata » e perché ancora, senza la presenza di « miti » e senza far prevalere « l'aspetto soggettivistico », Bisiach abbia corrisposto alle necessità della comunicazione (messaggio chiaro ed intellegibile, ma non esaurito da una personale prevaricazione) in misura così convincente. Sarà opportuno — per l'argomento che Bisiach ha affrontato — ammettere per scontati la « civiltà » dell'impegno, lo choc prodotto dalla realistica registrazione di certi avvenimenti (la pena capitale attuata con

i diversi strumenti approvati dalla società in nome dell'autodifesa), lo scossone che ognuno prova dentro di sé quando è chiamato ad esprimere un voto a favore o contro la pena di morte. Od anche l'imbarazzo di chi rimanda di parteggiare per l'una o l'altra tesi. Se Bisiach avesse puntato su questi fattori, la sua analisi avrebbe assunto una configurazione ben diversa da quella che possiede. Se avesse mirato alla requisitoria tribunizia avrebbe perso in convinzione; se avesse giocato le sue carte sulla aggressività di sequenze-chiave agghiaccianti sarebbe finito nell'esposizione sadica, punto di forza commerciale di certi testi che si vogliono « profilattici »; se, infine, avesse calcolato la sua vasta investigazione sui tempi emotivi dello spettatore avrebbe finito con disperdersi nei richiami al romanzesco ed al sentimentale. È la struttura stessa dell'indagine che rifiuta queste ottiche parziali: Bisiach ha puntato, sopra tutto, sulla completezza dell'informazione, sulla esposizione minuziosa dei dati storici e di costume, sullo spazio non partigiano assegnato ai sostenitori ed agli avversari della pena, sull'arco esteso ed eterogeneo delle dirette testimonianze: uomini di legge, condannati a morte, esecutori di professione, carcerieri, cappellani. Ma perché il panorama dell'inchiesta fosse il più ampio ed il più articolato possibile ha chiamato dinnanzi alla « camera » altri testimoni (non oculari, ma parimenti qualificati ad informare il lettore): sociologhi, etnologhi, uomini politici, studiosi, giornalisti. E neppure ha tralasciato di ascoltare la gente comune: studenti, casalinghe, operai, professionisti, braccati per strada e quasi « costretti » ad intervenire nella discussione. Tutta questa materia, però, a poco sarebbe servita se l'autore, giornalista e regista ad un tempo, non avesse equamente suddiviso il servizio (due ore di proiezione) in due grossi blocchi: l'uno assegnato ai sostenitori della pena, l'altro ai negatori. È proprio dal dibattito, svolto all'interno del film, tra le due fazioni che l'inchiesta trae interesse e giunge a sollecitare ogni spettatore. Bisiach non ha nascosto la propria opinione, camuffando la sua decisa opposizione alla pena di morte, ma non ha prevaricato l'escussione delle diverse testimonianze: l'impassibile esposizione del boia di Londra, Harry Burnett Allen; l'arrogante e colta tesi di Jacques Delarue, il capo della « Sureté »; il reticente discorrere della « garrota » di Antonio Maria Ortel, ministro di giustizia spagnolo; i burocratici appunti tecnici degli esecutori statunitensi sulla « sedia » e sulla camera a gas. E così di seguito, attraverso l'anacronistico calore forense con cui Bruno Cassinelli rievoca una barbara fucilazione italiana degli anni '20, e la pacata esposizione del laburista Sidney Silverman che spiega le ragioni per cui in Gran Bretagna si è deciso di sospendere per un certo periodo la pena capitale. Che il diretto intervento di chi da tanti mesi, o da anni, attende nel braccio della morte il responso al suo caso accentui la carica umana del servizio è evidente. Le dichiarazioni di Dovie Carl Mathis e di Gregory Ulas Powell utilmente contrappuntano quelle dei loro secondini, dei direttori dei carceri ove sono rinchiusi, dei medici che li hanno sotto controllo, degli assistenti sociali e spirituali che cercano di infrangere la barriera del loro isolamento. Immagini e testo si compenetrano con sensibilità e con accentuazioni che un commento chiaro e per nulla « letterario » pone in giusto risalto quando non si confina, opportunamente, al ruolo di guida per collegare i dati che vengono offerti allo spettatore.

È questo un aspetto, a nostro vedere,

da porre in meritato rilievo, ché è frequente invece constatare un totale rovesciamento: commenti che intendono sottomettere le immagini ed insinuare — non molto sommessamente — il punto di vista dell'autore, togliendo fatalmente alla materia quella possibilità di dibattito, che è in definitiva il succo più « nutriente » di una inchiesta. Esempio « esemplare » di siffatto atteggiamento è quello di Furio Colombo, autore di un ampio servizio sugli Stati Uniti '66: *Dentro l'America.* Poiché di esso, a Este, abbiamo visionato solamente il capitolo riservato ai « giovani », a questo ci atterremo, non mancando però di aggiungere che la riserva vale per l'intera trasmissione, colta e provveduta sicuramente ma sotto un certo profilo troppo personalizzata. Colombo, che ben conosce gli States per esserci vissuto e per avervi svolto attività di giornalista e di studioso, non ha trascurato di approfondire l'esame dei diversi settori in cui si configura una vasta e differenziata società come quella statunitense, ma le sue convinzioni gli hanno posto dinnanzi un diagramma oltre il quale non è andato mai. Esaminando il contrastato problema dei giovani d'oggi, in America, neppure per una sequenza ha dubitato della proprio parziale visione. Ci ha presentato i « suoi » americani, facendo sì che immagini e testo si dessero la mano a rafforzare la sua tesi. Questi giovani, secondo Colombo (e secondo il servizio che ci ha presentato), sono per la non violenza, si battono consapevolmente contro i pregiudizi e le incancrenite certezze della generazione anziana, amano le canzoni di protesta restando sul filo della « linea verde ». Un mondo idilliaco, anche se disordinato e sbracato, fedele nel vestire a certi atteggiamenti *beat.* Un mondo da invidiare, ché le sue prospettive sono democratiche e radicate nella più fertile terra della costituzione. Va da sé che le immagini, a sostanziare il convincimento dell'autore, hanno acquistato un tono leggero, elegante, svolazzante, sono ricamate con freschezza e impaginate con levità.

Più un servizio di costume, vagamente snobistico ed infittito dei segni di un certo aggiornamento figurativo (spesso si sfogliano le pagine di « Vogue » e di « Fortune »), che una « onesta » inchiesta a scoprire le radici di tante deviazioni dalla mitizzata linea democratica. Nessuno vuol dire che non esista l'America di Colombo. Esiste di sicuro, ma è parte di un'America più vasta e contraddittoria, quella appunto che avremmo voluto riportata sullo schermo: i suoi solidi giovanottoni antimilitaristi mischiati agli « angeli selvaggi », i kennediani a fianco dei duri segregazionisti del Sud, persino i veri marciatori dell'eguaglianza coesistenti con tanto esibizionismo. Soltanto dalla contrapposizione di volti così dissimili il lettore-spettatore avrebbe potuto trarre gli elementi necessari per addentrarsi in una lettura meditata della giovane comunità americana: quella di Colombo risulta partigiana e troppo di frequente pretestuosa.

Altri giovani, quelli tedeschi, al centro di *Jugend* di Enzo Biagi. Le qualità di questo esperto giornalista non abbisognano di essere messe in rilievo, ma il suo servizio (indubbiamente realizzato mentre un grande quotidiano italiano pubblicava una interessante serie di suoi articoli sulla giovane Germania) è quanto mai lacunoso e tirato via. Non v'è dubbio che a questo proposito risultano ben più consistenti e graffianti le annotazioni che traspaiono dai fotogrammi di alcuni testi del « nuovo » cinema tedesco. In essi il volto delle generazioni del dopoguerra si conforma in maniera abbastanza esauriente ed i « personaggi » acqui-

stano uno scavo notevole, tale in ogni modo da consentire una diagnosi non superficiale: alcune sequenze di *Playgirl* di Will Tremper, di *Abschied von Gestern* di Alexander Kluge, di *Alle Jahre wieder* dei fratelli Schamoni, di *Mädchen* di Roger Fritz sono sufficienti ad incernierare il tema entro una cornice ben definita. Biagi, contrariamente ai suoi scritti, così ricchi di appunti, di stimoli e di « gancio », trasferendo in immagini le stesse osservazioni non ha saputo farle lievitare: forse per inesperienza professionale, ma più sicuramente per fretta. Ha lasciato parlare i suoi protagonisti senza intervenire su di essi con quella lucidità che altre volte ha mostrato; ha consentito che la loro presenza divenisse « caratteristica », che saltassero fuori le evidenze comportamentistiche mentre avremmo desiderato un dialogo più articolato e più stretto su una materia così bruciante: neonazismo, civiltà del benessere, deboom, Repubblica Federale e Repubblica Democratica, Berlino, il « muro », i processi ai nazisti. Su troppi argomenti si è taciuto e su altri si sono sentiti giudizi che possono avere un valore di personale testimonianza, ma che ben poco contribuiscono alla costruzione di una investigazione completa.

Le restanti opere televisive esposte a Este [eccezion fatta per *Petain: processo a Vichy* della Cavani, di cui già si è parlato (2)] non offrono, in definitiva, materia per una valutazione minuziosa. Se ne possono sottolineare i meriti di sollecitazione sociale (*I subnormali* di Giulio Morelli), di confezione accurata ma soltanto per brevi tratti fuori delle righe del luogo comune (*Al di là della Manica* di Gras e Craveri), di esposizione meditata (*I figli crescono* di Sabel). Per una sua certa vena ironica e per alcune azzeccate annotazioni si potrebbe anche recuperare un altro servizio sulla Gran Bretagna firmato da Mazzarella (*Inghilterra a due voci*), ma l'autore non ha usato qui quella misura e quella precisione di taglio che furono caratteristiche del suo precedente *Negri d'America.*

L'altro versante, quello cinematografico, ha ribadito i consistenti limiti (di tempo e di mezzi a disposizione) che — nell'attuale situazione del documentarismo italiano — s'oppongono alla realizzazione di testimonianze che possano competere, per compiutezza di analisi, vastità d'indagine e minuziosa preparazione, con quelle televisive. Le inchieste cinematografiche, chiuse nell'assurdo spazio dei « dieci minuti », sono destinate per naturale conformazione a battere il passo di fronte alla opulenza del piccolo schermo. Vi sono le eccezioni (quella dello scorso anno di *La camorra* di Giuseppe Ferrara che meritò il premio assoluto a Este), ma tali vanno considerate. Non a caso, infatti, la solida inchiesta di Ferrara (che — eccezionalmente — poté disporre di una durata doppia) non è mai giunta agli spettatori normali nella sua interezza: se per avvenimento hanno avuto modo di visionarla, l'hanno vista spezzata in due tronconi, in omaggio alla rigidità « immorale » dei sistemi che regolano il nostro cinema.

Se questa è la situazione, non v'è sorpresa se solo pochi si battono con utopia missionaria per realizzare opere di qualche impegno che, nelle ammesse limitazioni, possano comunque contestare la cattiva coscienza televisiva. La tv, ben lo sappiamo, cerca tartufescamente di darsi l'aspetto di informatrice obiettiva, di serena espositrice dei fatti. In altri termini, di

(2) Cfr. *Con il cuore fermo, Venezia* in « Bianco e Nero », n. 10-11, novembre-dicembre 1965.

non avere tabù (o pochissimi, gli « essenziali »). La verità è quella nota: gli argomenti — anche i più sconttanti — in mano alla tv perdono di calore e aggressività. Smussati o arrotondati gli spigoli, levigate le asperità, un denominatore comune, abbastanza piatto e prudente, avvolge ogni avvenimento: dalla politica allo sport, al costume, alla cronaca. Prendiamo il Sud d'Italia, argomento trattato dalla quasi totalità delle inchieste cinematografiche di Este: se gli stessi temi fossero stati accostati dalla tv, con i suoi grandi mezzi e con l'intoccabile principio di « non creare disturbo » nell'intimità delle famiglie italiane raccolte attorno al lattiginoso schermo, senza minimo scarto potremmo configurarci i servizi risultanti. Non « falsi », ma sicuramente ottimistici per un futuro che avrebbe dovuto iniziare cent'anni or sono.

I vari Di Gianni, Carbone, Ferrara, Mida — autori che di frequente si sono rivolti alla realtà meridionale — ed i nuovi Gomas e Manfredi con lodevole risentimento hanno puntualizzato malformazioni ed arretratezze che drammaticamente contrastano con gli sforzi operati da più parti per dare slancio e nuove possibilità al Sud. La loro protesta è schietta e la contestazione dell'ottimismo ufficiale perentoria, ma i troppo scarsi mezzi a disposizione hanno amputato l'intenzione di svolgere un discorso approfondito e, quindi, motivato. Ristrette dalla tradizionale durata, queste inchieste rischiano l'accusa di demagogia. O, quanto meno, di scoperta parzialità. La causa di tutti i mali (autentici o supposti delle opere) è sempre la stessa e la riprova l'abbiamo esaminando uno dei pezzi più interessanti di questa antologia critica: *Mafia di Aspromonte* di Giuseppe Ferrara. È evidente che Ferrara si era proposto di allargare la ricerca sulla « onorata società » puntualizzandone un altro non meno triste capitolo. Ma la necessità di dover costringere i fatti nello scarso metraggio consentitogli ha fatto sì che l'inchiesta (come quella sulla camorra, informata e puntuale nei riferimenti e nella documentazione storica) subisse un grave slittamento e si mutasse in una serie di appunti, interessanti certamente, ma in definitiva sommari.

L'unico testo che non ha risentito di condizionamento è *Ballata per un pezzo da 90* di Gomes e Manfredi, un cortometraggio di animazione che per affinità di tema (tratta della mafia siciliana) si collega allo studio di Ferrara, ma che si differenzia dal resto della produzione documentaristica per gli strumenti di cui si serve. Senza voler qui ripercorrere la storia (non troppo ampia, per il vero) del cinema di animazione italiano, è accertato che questo settore, per la sua quasi totalità, si è consacrato all'intrattenimento, quando non si è interamente consegnato alle esigenze promozionali. Se si eccettuano *La lunga calza verde* dei Gavioli, gli shorts di Pino Zac o qualcuno di Bozzetto (*Alfa Omega*, in particolare), il disegno animato italiano si è praticamente disinteressato dei problemi della società e del costume contemporaneo. E ciò a differenza di altre produzioni nazionali le quali, al contrario, hanno spesso affidato a questa particolare forma di espressione intenzioni ed impegni non occasionali. Gomas e Manfredi s'inseriscono quindi in un esile filone del nostro cinema ed è proprio per la maturità e la convinzione con cui hanno realizzato questa esperienza che ci sembra sia doveroso sottolinearne la singolarità.

Fra i « pezzi da 90 », i capi mafiosi che fanno il bello ed il cattivo tempo, che impongono balzelli e dettano la legge, il protagonista di questa

ballata è una figura ingigantita, quasi sempre in primo piano, che interrompe il lavoro con il suo alt intimidatorio o che stronca all'improvviso una vita con la lupara. Al suo apparire i raccoglitori di arance lasciano cadere le ceste ricolme ed i frutti — rimbalzando verso lo spettatore come in una famosa sequenza di *Carosello napoletano* — riempiono interamente lo schermo; i venditori di pesce vedono sfasciate le loro bancarelle ed il pescatore che ha osato ribellarsi a chi pretendeva di togliergli il guadagno sudato con estenuante fatica viene abbattuto come un animale. La figura che passa recando lutti è opulenta, veste con cura, le sue scarpe di buona fattura luccicano al sole di Sicilia quasi come l'anello del mignolo. Per lo spettatore non ha volto: l'innominato di cosa nostra, ma quelli che lo vedono avvicinarsi lo riconoscono.

Contadini, pescatori, rivenditori del mercato sono emaciati e segaligni come le loro donne nerovestite, che piangono il figlio inutilmente ribelle al sistema o il marito che ha cercato di forzare il cerchio della vergogna. I loro volti presi dal lavoro e dal dolore, sono animati e contorti dalla paura antica. Il tratto del disegno, aguzzo e deciso, ha qualcosa che ricorda le insanguinate immagini di Guttuso. Ma può pure rammentare i drammatici *slums* di Ben Shan, sopra tutti quelli di una serie di tavole ispirate all'uccisione di Sacco e Vanzetti. Due citazioni, quelle di Guttuso e di Shan, che facciamo di proposito non per indicare matrici o sottolinearne la derivazione, ma piuttosto per focalizzare in un arco ristretto le intenzioni, e non solo quelle figurali, che hanno sospinto gli autori nella realizzazione di questo simolante « cartoon ». Nella parte finale, ai disegni si sostituiscono fotografie della cronaca siciliana: corpi riversi per strada, auto devastate dal tritolo, folla muta che sfugge l'obiettivo, uomini della legge che burocraticamente constatano i delitti. E, su tutte, più lancinante, quella di una madre che in assise denuncia gli assassini del figlio.

A legare in un tuttuno incisivo e violento attimi di verità ed immagini disegnate sono le strofe di una ballata popolare: un canto insistente, una nenia senza speranza che batte il tempo di un presente immodificato.

Forse, per tornare ad Este, non una inchiesta in senso tradizionale (o in quella linea che faticosamente si è cercato di segnare a scartare equivoci od ambiguità), ma sicuramente un'opera da far conoscere per il tono serrato e per quel tanto di disturbo che brechtianamente porta in seno alla produzione digestiva.

CLAUDIO BERTIERI

La Giuria del « VII Premio dei Colli » — composta da Mino Argentieri, Claudio Bertieri, Pietro Bianchi, Dino Biondi, Giacomo Gambetti, Luigi Giliberto e Giovanni Grazzini — rallegrandosi che il Premio abbia confermato la sua vitalità e la sua ragion d'essere nel panorama culturale italiano, ha deciso all'unanimità di assegnare:

MEDUSA D'ORO: *Quinto non uccidere: la pena di morte nel mondo* di Gianni Bisiach « per l'ampiezza e lo scrupolo con cui ha documentato la sopravvivenza di un costume barbarico nel mondo moderno »;

MEDUSA D'ARGENTO: *Dentro l'America: i giovani* di Furio Colombo « per la levità del racconto e la singolare freschezza della rappresentazione visiva »;

MEDAGLIA D'ORO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA: *Ballata per un pezzo da 90* di Luigi Guido Gomas e Manfredo Manfredi « per l'originale soluzione stilistica con cui illustra un problema di fondo ancora irrisolto nel nostro Mezzogiorno »;

TARGA COMUNE DI ESTE: *Petain: processo a Vichy* di Liliana Cavani « per l'intelligente impegno con cui ha ricostruito una pagine drammatica della recente storia europea »;

« GATTAMELATA » DELL'ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI PADOVA: *L'isola più lontana* di Mario Carbone « per l'eleganza formale con cui ha rappresentato la vita di una remota comunità italiana ».

La Giuria segnala inoltre *I Subnormali - Non li possiamo salvare* di Guido Morelli, che continua un civile discorso inteso a sottolineare alcune gravi deficienze dell'organizzazione sociale italiana.

I libri

PIERRE LEPROHON: *Vittorio De Sica*, Seghers, Parigi - pagg. 192, tavv. f. t.

LUDA e JEAN SCHNITZER: *Poudovkine*, Seghers, Parigi, 1966 - pagg. 192, tavole f. t.

DAVIDE TURCONI: *Mack Sennett*, Seghers, Parigi, 1966 - pagg. 192, tavv. f. t.

ALBERT CERVONI: *Marc Donskoï*, Seghers, Parigi, 1966 - pagg. 192, tavv. f. t.

MARCEL MARTIN: *Charlie Chaplin*, Seghers, Parigi, 1966 - pagg. 194, tavole f. t.

ROBERT BENAYOUN: *John Huston*, Seghers, Parigi, 1966 - pagg. 192, tavv. f. t.

HERMAN G. WEINBERG: *Josef von Sternberg*, Seghers Parigi, 1966 - pagg. 192, tavv. f. t.

PHILIPPE HAUDIQUET: *John Ford*, Seghers, Parigi, 1966 - pagg. 190, tavole f. t.

GÉRARD GUILLOT: *Les Prévert*, Seghers, Parigi, 1967 - pagg. 192, tavv. f. t.

COLLECTIF-FREDDY BUACHE: *John Huston*, Serdoc, Lione, 1966 - pagg. 132, tavole f. t.

ROBERT DROGUET: *Robert Bresson*, Serdoc, Lione, 1966 - pagg. 112, tavole f. t.

DENIS MARION E ALTRI: *Stroheim*, nn. 48-50 di « Etudes Cinématographiques », Parigi, 1966 - pagg. 152, tavv. f. t.

ANTONIO MAZZA: *Robert Flaherty, un poeta del cinema*, Esa, Roma, 1966 - pagg. 68, tavv. f. t.

TINO RANIERI ED ALTRI: *Joseph Losey*, nn. 13-14 di « Inquadrature », Pavia, 1966 - pagg. 48, ill.

PIO BALDELLI: *Michelangelo Antonioni*, estratto da « Belfagor », Firenze, 1966 - pagg. 421-443.

Mentre in Italia l'editoria cinematografica langue, nel campo delle monografie dedicate a singoli autori, in Francia questo tipo di pubblicazioni continua a venir coltivato intensamente e proficuamente. Ancora una volta dobbiamo segnalare in primo luogo la collana « Cinéma d'aujourd'hui » diretta da Pierre Lherminier, nella quale ben nove volumi hanno visto la luce fra l'aprile del 1966 e il gennaio 1967. Alcuni di essi colmano delle lacune in quanto sono dedicati a cineasti finora alquanto trascurati dagli studiosi, per lo meno da quelli appartenenti ai paesi la cui editoria ci è più familiare. Tale considerazione vale per il ben documentato ed equilibrato *Poudovkine* di Luda e Jean Schnitzer e per il *Marc Donskoï* di Albert Cervoni, non immune da un certo agiografismo (mi sembrano, per esempio, da respingere le conclusioni che l'autore trae dal confronto fra le due recenti opere su Lenin, *Il cuore di una madre* di Donskoij e *Lenin in Polonia* di Jutkevič, a tutto vantaggio della prima, abile e nobilissima, ma di stampo oleo-

grafico, nei confronti della seconda, ben più sottile e moderna, se pur non immune da concessioni romantico-romanzesche). La considerazione di cui sopra vale anche per il volume su *Josef von Sternberg* firmato da Herman G. Weinberg. Intorno a Sternberg si è avuto di recente un notevole risveglio di interesse critico, specie in Francia e in Inghilterra, il che è giusto, trattandosi di un regista che ha avuto un suo mondo e un suo stile, i quali hanno esercitato un'influenza su altri cineasti. D'altro canto, i limiti di Sternberg sono apparsi evidenti — al pari del suo « fascino » — a chi abbia seguito, poniamo, le retrospettive veneziane. (Si pensi, per fermarci all'esempio più recente, ai troppo celebrati *Underworld* e *The Docks of New York*, presentati al Lido la scorsa estate.) Weinberg è uno sternberghiano di stretta osservanza, e quindi il suo studio, per tanti versi fine e stimolante, va accolto con cautela, essendo incline alla sopravvalutazione dell'artista e di parecchie sue opere.

Altri volumi riguardano cineasti sui quali esisteva già una letteratura critica, sia pur non vastissima (parliamo sempre di libri). Il *Mack Sennett* di Davide Turconi è naturalmente l'edizione francese (riveduta) del volume pubblicato dalle Edizioni dell'Ateneo per conto della Mostra di Venezia e da noi già segnalato a suo tempo; il *Vittorio De Sica* di Pierre Leprohon è un'analisi obiettiva della carriera di un regista che ha lasciato una eredità importante, ma che appare ormai da un lato prigioniero della « routine » spettacolare, dall'altro incapace di ritrovare, pur con ogni migliore intenzione, l'antica freschezza ed autenticità di osservazione della realtà. Di lettura consigliabile sono pure gli studî dedicati rispettivamente da Robert Benayoun a *John Huston*; da Philippe Haudiquet a *John Ford* e da Gérard Guillot a *Les Prévert*. Va comunque notato che nel primo la simpatia fa in qualche caso velo al pur notevole acume critico dell'autore e che nel secondo si ignora (per evidente impossibilità di consultazione) gran parte del Ford muto, mentre si sottovalutano — almeno questa è l'impressione — taluni tra i film più rappresentativi a vantaggio di altri, magari non meno rappresentativi ma di non eguale compiutezza artistica. Particolarmente sostanzioso è il volume sui Prévert, dove si trovano fra l'altro considerazioni personali su un tema assai dibattuto: quello del rapporto fra Jacques Prévert e Carné, il quale, secondo l'autore, avrebbe alterato il vero significato degli scenarî e dei dialoghi prevertiani, attribuendo la funzione di agenti del destino a personaggi concepiti dallo scrittore come ben più « terrestri ». Una particolare citazione mi sembra meriti fra tutti lo studio di Marcel Martin su *Charlie Chaplin*, anche in considerazione del fatto che su un cineasta come Chaplin esiste ormai una sterminata letteratura. Martin, saggista di raro impegno e preparazione, è riuscito a recare nuovi lumi critici, facendo il punto sulla letteratura esistente e centrando il suo saggio su tre motivi-chiave: quello dell'ebreo errante, quello di Don Chisciotte e quello del bravo Schweik. Ogni motivo è approfondito in maniera così penetrante da rendere lo studio del Martin davvero esemplare.

I volumi della collana sono tutti raccomandabili anche per il ricco corredo di documentazione che si accompagna al saggio critico-storico (antologia di scritti e dichiarazioni del cineasta, brani di scenarî, testi critici, testimonianze, filmografia, bibliografia, all'occorrenza teatrografia, in qualche

caso notizie biografiche, oltre alle illustrazioni).

Dei due volumetti usciti nella collana « Premier Plan », quello su *John Huston* è caratterizzato dalla sua struttura a mosaico: si tratta infatti di una raccolta di recensioni e scritti critici di diversi autori, relative ai film firmati dal regista fino al 1953, mentre da *Moby Dick* in poi le recensioni recano tutte la firma di Freddy Bauche. Prevalgono, nella prima parte, i francesi, ma la formula è comunque apprezzabile, perché consente di verificare l'accoglienza ricevuta dalle singole opere all'epoca della loro uscita. Il volumetto è completato da filmografia e bibliografia, al pari di quello su *Robert Bresson,* dove il saggio di Robert Droguet è seguito da una istruttiva « Petite anthologie positiviste de l'abressonnisme » (le firme appartengono quasi tutte al gruppi di « Positif »). Il saggio del Droguet è di considerevole interesse, sopra tutto perché non impacciato da timori reverenziali o da ammirazione indiscriminata. L'autore è ben consapevole degli *impasses* in cui Bresson spesso cade, dei pericoli cui va incontro, spinto dal suo orgoglioso « rigorismo ».

Un contributo ricco e rivelatore alla miglior conoscenza di *Stroheim* è stato fornito da Denis Marion, il quale aveva a suo tempo fatto la sensazionale scoperta relativa alla vera origine del regista austriaco, piccoloborghese e non già nobile ufficiale etc. Marion è partito quindi da un intento di demistificazione: per lui « c'est dans la vie qu'il a joué son meilleur rôle ». Naturalmente però lo studioso ha inteso mettere in rapporto, sotto tale nuova luce, la vita con l'opera, esaminando anche quest'ultima con distacco, in modo da attribuire il giusto peso agli elementi negativi (il « cattivo gusto », il « feuilletonismo », etc. di Stroheim), così come a quelli positivi, che fanno di questo artista una delle personalità più geniali che il cinema abbia avuto. A mio giudizio, Marion, pronto a mettere nel debito rilievo (talora con argomenti critici originali) le opere maggiori del regista, tende a svalutare eccessivamente quelle « minori », come per esempio la per me straordinaria *Merry Widow.* Lo studio di Marion — che copre esaurientemente ogni aspetto della vita e del « curriculum » creativo dell'autore di *Greed* — rimane tuttavia un contributo fondamentale ed è opportunamente integrato da una serie di utili testimonianze (Clair, Renoir, Feldmar cugino di Stroheim, L. Gish, L. Brooks, R. Bernard, C. Spaak, Christian-Jaque, Chenal, Reisz, Lichtig, Bergut), da un acuto scritto critico di Barthélemy Amengual, da una filmografia e da una bibliografia.

Ricordiamo ancora un diligente saggio su *Robert Flaherty,* del giovane Antonio Mazza (prefazione di Gian Luigi Rondi; bibliografia); un bell'opuscolo della collana « Inquadrature », dedicato a *Joseph Losey* (saggio assai succoso di Tino Ranieri; nota biografica; teatrografia, filmografia, scritti di Philip Strick e Lino Peroni; rassegna bibliografica, limitata all'Italia, a cura di Gaetano Strazzulla); un pregevole saggio di Pio Baldelli su *Michelangelo Antonioni* (uscito nella serie « ritratti critici di contemporanei » di « Belfagor »).

ARTURO LANOCITA: *Sofia Loren,* Longanesi, Milano, 1966 - pagg. 168.

GRAZIA LIVI: *Alberto Sordi,* Longanesi, Milano 1967 - pagg. 164.

GIOVANNI GRAZZINI (a cura di): *Cara Claudia ...,* Longanesi, Milano, 1966 - pagg. 152, tavv. f. t.

La collezione « Chi è? Gente famosa », diretta da Giovanni Grazzini,

intende fornire profili di personalità a vario titolo ed in vario campo eminenti del mondo contemporaneo, tracciati da esperti giornalisti. Accanto alla politica, alla religione, allo sport, alla canzone, all'industria, etc. non poteva mancare, ovviamente, il cinema. I volumetti mirano ad una attenta ricostruzione biografica, la quale faccia risaltare l'aspetto umano dei personaggi presi in esame, senza escludere peraltro una certa prospettiva critica. Si tratta quindi di libri di agile e piacevole lettura. Lanocita ha raccontato la storia della Loren in chiave di favola « vera », la Livi ha studiato con puntiglio il personaggio Sordi uomo e attore, collocando nella luce più esatta i rapporti dell'uno con l'altro e tenendosi lontana dai pericoli dell'agiografia.

Per lo stesso editore, Grazzini ha curato un volumetto che potrà servire agli storici del divismo, agli studiosi del meccanismo psicologico che lega gli spettatori ai loro idoli di celluloide. Si tratta di *Cara Claudia ...*, una piccola raccolta di « lettere dei fans alla Cardinale », con prefazione della stessa attrice. I documenti risultano, nel complesso, abbastanza prevedibili, la mentalità dei *fans* essendo rimasta immutata nel tempo. Ciò non toglie che parecchie lettere siano curiose a leggersi. La mia preferenza va a quelle scritte con istile lapidario. Un catanese scrive per esempio: « Cara signorina Claudia Cardinale, vi prego di mandarmi due cartoline, una in costume e l'altra nuda, perché sono desideroso delle vostre gambe e del petto. » Meglio ancora, un cesenate scrive: « Se ha piacere di sposarsi con me venga a casa mia il 25 c.m. ore 9. Cordiali saluti. » Questo si chiama badare al concreto, senza perdere tempo in chiacchiere e senza farne perdere al prossimo.

GIANNI RONDOLINO e ORNELLA LEVI (a cura di): *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*, Bolaffi, Torino, 1967 - pagg. 318, ill.

PIERRE LEPROHON: *Le cinéma italien*, Seghers, Parigi, 1966 - pagg. 336, tavole f. t.

GIORGIO TINAZZI (a cura di): *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Marsilio, Padova, 1966 - pagg. 188.

Libro bianco sul cortometraggio italiano, A.N.A.C., Roma, 1966 - pagg. 118.

CLAUDIO BERTIERI (a cura di): *Dialogo di un cinema maggiorenne*, Cine Club Tigullio, Rapallo, 1966 - pagg. 142.

CLAUDE B. LEVENSON: *Jeune cinéma hongrois*, Serdoc, Lione, 1966 - pagg. 125, tavv. f. t.

G. NAPOLITANO, A. CEPOLLARO, E. BARTOCCI: *L'instruction per les audio-visuels en Afrique*, Comité International pour le Développement des Activités Educatives et Culturelles en Afrique, Roma, 1966 - pagg. 134.

Il primo « Free Cinema », Cineclub Primi Piani, Firenze, 1966 - pagg. 20, ill.

Il primo « Free Cinema », Mostra Internazionale Cinema Libero, Porretta Terme, s. d. (ma 1966) - pagg. 24.

Il giovane cinema svedese, Mostra Internazionale Cinema Libero, Porretta Terme, s. d. (ma 1966) - pagg. 20.

Il giovane cinema jugoslavo, Mostra Internazionale Cinema Libero, Porretta Terme, s. d. (ma 1966) - pagg. 36.

Il documentario cubano dopo la rivoluzione, Mostra Internazionale Cinema Libero, Porretta Terme, s. d. (ma 1966) - pagg. 20.

Vent'anni di cinema italiano (1945-1965) si trovano efficacemente sintetizzati in un grosso e ricco volume della serie Cataloghi Bolaffi, il quale ha per sottotitolo « tutti i film italiani del dopoguerra » (un secondo volume analogo è in preparazione e riguarderà gli uomini del cinema italiano).

I criteri informatori del volume li

ha esposti Gianni Rondolino, che ha diretto l'impresa, avendo quale collaboratrice Ornella Levi, e che ha firmato la lucida introduzione: « Questo Catalogo non vuole essere una trattazione storica, né sul piano divulgativo, né tanto meno su quello scientifico; né ha la pretesa di offrire materiale inedito o raro, documenti preziosi. Vuole essere più semplicemente un repertorio completo e, nei suoi limiti, esauriente, di tutta la produzione cinematografica italiana dal 1945 al 1965 o, più precisamente, di tutti i film prodotti da case italiane e immessi nel mercato nazionale nel periodo considerato. Oltre duemilasettecento film ... »

Le opere sono elencate in ordine cronologico, anno per anno, in base all'uscita a Roma, e divise in due categorie: alla massa è dedicata solo l'annotazione di alcuni dati essenziali, ai film reputati degni di maggior considerazione sono dedicati anche cenni critico-informativi ed illustrazioni. I film di questa seconda categoria sono stati scelti con notevole larghezza di vedute e sono quindi assai numerosi, come dimostra il numero di pagine del volume, che è di formato piuttosto grande. Naturalmente è lecito dissentire dall'inclusione o dall'esclusione di qualche titolo, ma nel complesso la selezione è stata avveduta. Anche i giudizi critici appaiono in genere sereni ed equilibrati, sebbene, come è inevitabile, sia lecito dissentire da qualche eccesso, a seconda dei casi, di severità oppure di indulgenza. Insomma, queste note filmografiche ragionate assolvono pienamente la loro finalità orientativa, rifuggendo da settarismi, da dottrinarismo e da altri pericoli. Chi le ha compilate ha una visione del cinema che tiene giusto conto della sua duplice natura di arte e di spettacolo. Utilissimi sono anche i puri dati, riguardanti i film della prima categoria. Si sarebbe tuttavia potuto forse ampliare i « credits »: l'indicazione comprende infatti il genere, la regia, gli interpreti principali, la casa di produzione e, per lo più — cosa notevole — l'incasso accertato su tutto il territorio nazionale, nonché i premi eventualmente ottenuti. (I « credits » sono tuttavia completi nelle schede della seconda categoria.) La parte di documentazione comprende anche, in appendice, una rassegna bibliografica relativa all'argomento. Nel volume sono inoltre inseriti quattro pregevoli panorami critici: « Il cinema popolare degli anni cinquanta » di Pio Baldelli; « Film italiani e pubblico italiano » di Vittorio Spinazzola; « Maciste sugli schermi » di Goffredo Fofi; « Il western all'italiana » di Tullio Kezich.

L'opera, che è assai ben stampata, reca l'impronta della civiltà e del gusto di Gianni Rondolino e costituirà uno strumento di consultazione davvero indispensabile per lo studioso, pienamente accessibile peraltro anche al lettore medio e al semplice curioso.

L'editore Seghers ha affiancato alla collana « Cinéma d'aujourd'hui », dedicata ai registi, una nuova collana, « Cinéma Club », pure diretta da Pierre Lherminier e dedicata a cinematografie nazionali, generi, etc. Il primo volume ha per autore Pierre Leprohon e riguarda il cinema italiano. Il Leprohon è uno studioso serio e si è dimostrato pure in questa occasione non solo ben informato, ma anche libero da pregiudizi e da infatuazioni. Il suo studio è quindi forse quanto di meglio sia stato scritto all'estero intorno al nostro cinema, sul piano della trattazione monografica panoramica. Esso è completato da una buona appendice informativa, comprendente una cronologia comparata, una serie di dati e tabelle statistiche, notizie varie, un dizionario biografico, un dizionario fil-

mografico e una bibliografia. Il che vale a conferire al volume carattere, anche, di piccola enciclopedia.

Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo raccoglie, a cura di Giorgio Tinazzi, che ha aperto il volume con degli eccellenti « appunti per cultura cinema e fascismo », gli atti di un seminario organizzato a Roma nel 1964 dal Circolo « Charlie Chaplin » e dalla Biblioteca del Cinema « Umberto Barbaro ». Accanto alle introduzioni, relazioni e comunicazioni di Mino Argentieri, Giuseppe Ferrara, Giorgio Moscon, Libero Bizzarri, Lorenzo Quaglietti, Callisto Cosulich, Lino Micciché, Filippo M. De Sanctis, assumono talora particolare interesse le « testimonianze », cioè i ricordi personali di Ettore M. Margadonna, Mario Verdone, Gianni Puccini, Aldo Scagnetti, Marcello Bollero, Luigi Chiarini, Carlo Lizzani, Mario Alicata.

A breve distanza dall'entrata in vigore della nuova legge sul cinema l'A.N.A.C. ha pubblicato (maggio 1966) un grosso *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, il quale denuncia « apertis verbis » tutti gli aspetti di quello che aveva per lunghi anni assunto carattere di mortificante scandalo. Una sorta di esorcismo nei confronti di possibili distorsioni nell'applicazione della legge Corona. All'esposizione fanno seguito una eloquente raccolta di documenti ed un'antologia bibliografica.

Dialogo di un cinema maggiorenne raccoglie, a cura di Claudio Bertieri, gli atti del convegno di studio sul cinema d'amatore, tenuto a Rapallo nel gennaio 1966. Relazioni di Giulio Cattivelli, Leone Frollo, Franco Piavoli, Ezio Pecora e gran copia di interventi. Nella sua introduzione Claudio Bertieri propone al cinema d'amatore nuove mete da perseguire nei limiti di una giusta ambizione e di una indispensabile coscienza culturale.

Fra i titoli riguardanti cinematografie straniere, segnalo in modo particolare la *plaquette* di Claude B. Levenson sul *Jeune cinéma hongrois*, trattazione esauriente ed integrata da una filmografia (1948-1966); il volume pubblicato a cura del C.I.D.A.E.C.A. sul problema de *L'instruction par les audio-visuels en Afrique*; e cinque ottimi opuscoli illustrativi di altrettanti cicli di proiezioni: l'uno (*Il primo « free cinema »*) svoltosi a Firenze, gli altri (*Il primo « free cinema »* ancora; *Il giovane cinema svedese*; *Il giovane cinema jugoslavo*; *Il documentario cubano dopo la rivoluzione*) svoltisi a Porretta. Ciascun opuscolo comprende copia di utile materiale informativo, critico e filmografico.

PIERO ZANOTTO: *Disegni e pupazzi animati di ieri e di oggi*, Quaderni della Rivista del Cinematografo, Roma, s. d. - pagg. 168, ill.

Il comico nello spettacolo: dal teatro al cinema, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia, s. d. (ma 1966), pagg. non numerate progressivamente.

CLAUDIO BERTIERI (a cura di): *L'inchiesta filmata come mezzo di comunicazione*, Lerici, Milano, s. d. - pagg. 132.

CLAUDIO BERTIERI e RICCARDO REDI (a cura di): *Letteratura e cinema della Resistenza*, Festival Internazionale del Film sulla Resistenza, Cuneo, s. d. - pagg. non numerate.

GUIDO FINK: *La fantapolitica*, Cinestudio n. 16, Monza 1966 - pagg. 36 + XVI.

Molti sono ormai i volumi riguardanti la storia del film a disegni e pupazzi animati. Ma si tratta di un settore in continuo movimento, per cui ogni nuovo contributo alla bibliografia sull'argomento porta — accanto a

quelli acquisiti — elementi per una più aggiornata informazione critica. *Disegni e pupazzi animati di ieri e di oggi* raccoglie, ampliandoli, i capitoli che Piero Zanotto aveva già pubblicato nella « Rivista del Cinematografo » ed è opera garbatamente divulgativa, la quale copre una vasta area. Qualche data di più e magari una appendice filmografica non avrebbero guastato, comunque la consultazione è facilitata dall'indice dei nomi e dei titoli.

La Mostra di Venezia pubblicherà prossimamente gli atti completi della tavola rotonda su *Il comico nello spettacolo: dal teatro al cinema*, tenuta nell'estate 1966. Nel frattempo essa ha messo a disposizione degli studiosi la raccolta al ciclostilo dei testi principali, a cominciare dalla relazione di Armando Plebe su « I problemi dello spettacolo comico nel film ». (Conclude Plebe: « ... ritengo che la via maestra del comico filmico possa risiedere soltanto in una continua integrazione dialettica tra le esigenze di un comico allusivo e scaltrito da parte del pubblico più difficile e l'insormontabile fondamento delle risorse della comicità immediata e non dotta ... » Seguono le variamente stimolanti comunicazioni di Arthur Adamov (« Le comique de " caractère " dans le théatre et dans le cinéma »; di Fausto Antonini (« Aspetti psicologici del comico, nel cinema ieri e oggi »); di Gillo Dorfles (« Valore e significato del segno nella struttura del comico »); di Mario Verdone (« Il gag nella commedia dell'arte, nel circo e nel cinema »); di Robert Benayoun (« Une révolution dans le comique: le physique de Buster Keaton »; riassunto); di Roger Manvell (« Il comico nel cinema inglese e suoi rapporti con il teatro »); di Leonardo Ancona (« La dinamica psicologica del comico nello spettacolo »).

In volume sono state pure utilmente raccolte le relazioni tenute alla tavola rotonda di Este del 1965 su *L'inchiesta filmata come mezzo di comunicazione*. Tale volume prosegue il discorso iniziato dai precedenti *L'inchiesta filmata* e *L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia* e comprende testi di Mino Argentieri, Guido Guarda, Edoardo Bruno, Angelo d'Alessandro, Filippo M. De Sanctis, Giuseppe Ferrara, Giacomo Gambetti, Giulio Morelli, Tino Ranieri, Riccardo Richard, Giorgio Romano, nonché un'introduzione di Claudio Bertieri. Quest'ultimo ha curato pure, insieme con Riccardo Redi, *Il cinema della Resistenza*, documentazione relativa ai primi tre festival di Cuneo, con schede filmografiche, relazioni ed interventi ad un convegno, ampia rassegna della stampa, etc.

Un saggio assai ben informato, esauriente e che ha il pregio della novità è quello di Guido Fink su *La fantapolitica*, genere coltivato insistentemente dall'ultimo cinema americano. Fink non trascura comunque di annotare qualche lontano precedente, oltre a qualche saggio del genere appartenente ad altre cinematografie. Un paragrafo è inoltre opportunamente riservato alla letteratura dello stesso tipo, passata e presente.

GIULIO CESARE CASTELLO

Film usciti a Roma dal 1° al 31-XII-1966

a cura di ROBERTO CHITI

Alvarez Kelly.
Amore selvaggio (v. L'inafferrabile).
Arcidiavolo, L'.
Buono, il brutto, il cattivo, Il.
Cerimonia per un delitto - v. *Eye of the Devil.*
Django spara per primo.
Dominique - v. *The Singing Nun.*
2 figli di Ringo, I.
Duello nel mondo.
Eddie Chapman Story, The - v. *The Triple Cross.*
El Rojo.
Ercole contro i tiranni di Babilonia.
Gambit (Grande furto al Semiramis) - v. *Gambit.*
Gruppo e le sue passioni, Il - v. *The Group.*
Inafferrabile, L' (già: Amore selvaggio) - v. *Canadian Pacific* (riedizione).
Khartoum.
Lilli e il vagabondo - v. *Lady and the Tramp.* (riedizione).
Mani di pistolero - v. *Ocaso de un pistolero.*
Non faccio la guerra, faccio l'amore.
Non per soldi ... ma per denaro - v. *The Fortune Cookie.*
Papà, ma che cosa hai fatto in guerra? - v. *What Did Do in the War, Daddy?*
Pattuglia anti-gang - v. *Brigade anti-gangs.*
Perdono.
Professionisti, I - v. *The Professionals.*
Ray Master, l'inafferrabile.
Rififì ad Amsterdam.
Santo prende la mira, Il - v. *Le Saint prend l'affut.*
Scusi, lei è favorevole o contrario?
Spia di troppo, Una - v. *One Spy Too Many.*
Spia spione.
Spie contro il mondo.
Spie vengono dal semifreddo, Le.
Superargo contro Diabolicus.
Tramonto degli eroi, Il - v. *Pierwszy dzien wolnosci.*
Truffa che piaceva a Scotland Yard, La - v. *Kaleidoscope.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ALVAREZ KELLY (Alvarez Kelly) — r. : Edward Dmytryk.
Vedere recensione di T. Kezich e dati in un prossimo numero.

ARCIDIAVOLO, L' — r. : Ettore Scola.
Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

BRIGADE ANTI-GANGS (Pattuglia anti-gang) — r. : Bernard Borderie - **s. :** dal romanzo di Auguste Le Breton - **sc. :** A. Le Breton, B. Borderie, Francis Cosne, M. L. Mercadante - **d. :** A. Le Breton - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Henri Persin - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Robert Giordani - **mo. :** Christian Gaudin - **int. :** Robert Hossein (commissario capo Le Goff), Raymond Pellegrin (Roger Sartet), Gabriele Tinti (Jobic Le Goff), Carol Lebel (Martine), Pierre Clementi (Tre Mele), Philippe Lemaire (Rondier), Michel Galabru (L'armeno), Ilaria Occhini (Angela Le Goff), Amidou (Naso Rotto), Sady Rebot (Vrillard), Michel Tureau (Le Boscot), Patrick Préjean (Beau Môme), Jacques Castelot (Direttore polizia giudiziaria), Robert Dalban (il gangster ferito), Nicolas Vogel, Robert Berri, André Weber, René Hatet, Simone Valère, Henri Cogan, Dominique Zardi - **p. :** Francos Films-C.I.C.C. - Films Borderie / Fono Roma - **o. :** Francia-Italia, 1966 - **d. :** Rank.

BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO, IL — r. : Sergio Leone.
Vedere recensione di T. Kezich e dati in un prossimo numero.

DJANGO SPARA PER PRIMO — r. : Alberto De Martino - **s.** e **sc. :** Vincenzo Flamini - **f.** (Tecniscope, Technicolor) : Riccardo Pallottini - **m. :** Bruno Nicolai - **scg. :** Pier Vittorio Marchi - **mo.** Otello Colangeli - **int. :** Glenn Saxon, Fernando Sancho, Evelyn Stewart (alias Ida Galli), Nando Gazzolo, Lee Burton (alias Guido Lollobrigida), Alberto Lupo, Erika Blanc - **p. :** Edmondo Amati per la Fida Cinematografica Produzione - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** Fida (regionale).

2 FIGLI DI RINGO, I — r. : Giorgio Simonelli - **coll. alla r. :** Giuliano Carmineo - **s.** e **sc. :** Marcello Ciorciolini, Roberto Gianviti, Dino Verde, Amedeo Sollazzo - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Tino Santoni - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Enzo Bulgarelli - **mo. :** Giuliana Attenni - **int. :** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, George Hilton, Gloria Paul, Orchidea De Sanctis, Mimmo Palmara, Ivano Staccioli, Pedro Sanchez (alias Ignazio Spalla), Umberto D'Orsi, Enzo Andronico, Fulvia Franco, Armando Carini - **p. :** Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Variety / Flora - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** Variety.

DUELLO NEL MONDO — r. : Arthur Scott [Luigi Scattini] - **s.** e **sc. :** Ernesto Gastaldi - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Claudio Racca - **m.** Piero Umiliani - **scg.** Gastone Carsetti - **mo. :** Alberto Gallitti - **int. :** Richard Harrison (Fred Lester), Sherill Morgan [Helène Chanel] (Mary), Dominique Boschero (Jojò), Bernard Blier (Richard Berry, capo delle Assicurazioni), Giacomo Rossi Stuart (il killer), Peggy Nathan (signora MacMurray), Walter Neng, Anatole Fryd - **p. :** Mino Loy e Luciano Martino per la Zenith Cinemat. - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** Interfilm (regionale).

EL ROJO — r. : Leo Colman [Leopoldo Savona] - **s. :** Bill Coleman, Mike Mitchell - **sc. :** Bill Coleman, Mike Mitchell, Robert Lover [Roberto Amoroso], Rate Furlan - **f.** (Ramovisiocolor) : Aldo Giordani - **m. :** Benedetto Ghiglia - **scg. :** Luciano Vincenti - **mo. :** Tatiana Morigi - **int. :** Richard Harrison (El Rojo), Nieves Navarro (Consuelo), Peter Carter [Piero Lulli] (Lasky), Rita Klein (Pamela), Ray Andrew (Ortega), Annie Gorassini (Flo), John Bartha, José Jaspe, Mirko Ellis, Frank Ressel, Ralph Baldwin [Raf Baldassarre], Tom Felleghi, Furio Pellerani, Ivan Scratuglia - **p. :** Roberto Amoroso per la Ramofilm / Petruka Film - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** Euro.

ERCOLE CONTRO I TIRANNI DI BABILONIA — r. : Domenico Paolella - **s.** e **sc. :** D. Paolella e Luciano Martino - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Augusto Tiezzi - **m. :** Francesco A. Lavagnino - **scg. :** Pier Vittorio Marchi - **c. :** Walter Patriarca

- mo. : Jolanda Benvenuti - **int. :** Rock Stevens (Ercole), Helga Liné (Thanit), Mario Petri (Phaleg), Annamaria Polani (Esperia), Livio Lorenzon (Salmanassar), Tullio Altamura (Assur), Franco Balducci, Diego Pozzetto, Mirko Valentin, Diego Michelotti, Rosa De Leo, Eugenio Bottai, Andrea Scotti - **p. :** Fortunato Misiano per la Romana Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

EYE OF THE DEVIL (Cerimonia per un delitto) — r. : J. Lee-Thompson - **s. :** dal romanzo « Day of the Arrow » di Dennis Murphy - **sc. :** Robin Estridge, D. Murphy - **f. :** Erwin Hillier - **m :** Garry McFarland - **scg. :** Elliot Scott - **mo. :** Ernest Walter - **int. :** Deborah Kerr (Catherine de Montfaucon), David Niven (Philippe de Montfaucon, marchese di Bellac), Donald Pleasence (Padre Dominic), Edward Mulhare (Jean Claude Ibert), Flora Robson (contessa Estelle), Emlyn Williams (Alain de Montfaucon), Sharon Tate (Odile), David Hemmings (Christian de Caray), John Le Mesurier (dott. Monnet), Robert Duncan (Jacques de Montfaucon), Suky Appleby (Antoinette de Montfaucon), Michael Miller (Grandec), Donald Bissot (Rennard) - **p. :** John Calley e Martin Ransonhoff per la Filmways-Martin Ransonhoff Prod. - **o. :** Gran Bretagna, 1966 - **d. :** M.G.M.

FORTUNE COOKIE, The (Non per soldi... ma per denaro) — r. : Billy Wilder.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in un prossimo numero.

GAMBIT (Gambit[Grande furto al Semiramis]) — r. : Ronald Neame.

Vedere recensione di L. Autera e dati a pag. 68 del n. 12 dicembre 1966.

GROUP, The (Il gruppo e le sue passioni) — r. : Sidney Lumet - **scg. :** Gene Callahan - **mo. :** Ralph Rosenbloom - **altri int. :** Philippa Bevan (signora Hartshorn), Leta Bonynge (signora Prothero), Sarah Burton (signora Davison), Flora Campbell (signora MacAusland), Leora Dana (signora Renfrew), Russell Hardie (Davison), Vince Harding (Eastlake), Ed Holmes (MacAusland), Polly Rowles (signora Andrews), Douglas Rutherford (Prothero), Loretta White (signora Eastlake), Lidia Prochnicka (la Baronessa), Chet London (l'uomo della Radio), Marion Brash (la moglie dell'uomo della Radio), Richard Graham (rev. Garland), George Gaynes (Brook Latham), Arthur Anderson (marito di Pokey), Clay Johns (Phil), Bruno di Cosmi (Nils), John O'Leary (Putnam Blake), Hildy Parks (nurse Catherine), Truman Smith (Bergler), Bill Fletcher (Bill), Doreen Lang (nurse Swenson), Martha Greenhouse (signora Bergler), Baruch Lumet (Schneider) - **d. :** Dear - U.A.

Vedere giudizio di Dario Zanelli a pag. 85 e altri dati a pag. 88 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Festival di Berlino).

KALEIDOSCOPE (La truffa che piaceva a Scotland Yard) — r. : Jack Smight.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in un prossimo numero.

KHARTOUM (Khartoum) — r. : Basil Dearden - **r. II° unità :** Yakima Canutt - **r. del prologo :** Eliot Eliosofon - **s. e sc. :** Robert Ardrey - **f.** (Technicolor, Ultra Panavision in Cinerama) : Edward (Ted) Scaife - **f. II° unità :** Harry Waxman - **e. f. s. :** Cliff Culley - **m. :** Frank Cordell - **scg. :** Johon Howell - **e. s. :** Richard Parker - **mo. :** Fergus McDonell - **superv. c. :** John McCorry - **int. :** Charlton Heston (generale Charles Gordon), Laurence Olivier (il Mahdi), Richard Johnson (col. J. D. H. Stewart), Ralph Richardson (Gladstone), Alexander Knox (sir Evelyn Baring), Johnny Sekka (Khaleel), Nigel Green (gen. Wolseley), Michael Hordern (Lord Granville), Zia Mohyeddin (Zobeir Pasha), Hugh Williams (Lord Hartington), Douglas Wilmer (il Califfo Abdullah), Edward Underdown (col. Hicks), Alec Mango (Bordeini Bey), Peter Arne (magg. Kitchener), Jerome Willis (Frank Power), Alan Tilvern (Awaan), Michael Anthony (Herbin), Marne Maitland (Sceicco Osman), Leila (la danzatrice), Ronald Leigh-Hunt (Lord Northbrook), Ralph Michael (sir Charles Dilke) - **p. :** Julian Blaustein per la Julian Blaustein Production - **o. :** U.S.A.-Gran Bretagna, 1966 - **d. :** Dear Film-U.A.

NON FACCIO LA GUERRA, FACCIO L'AMORE (Ovvero : Quasi un'autobiografia comica) — r. : Franco Rossi.

Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

OCASO DE UN PISTOLERO (Mani di pistolero) — r. : Rafael Romero Marchent - **s.** e **sc. :** Joaquin Romero Marchent - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Fausto Zuccoli - **m. :** Angelo Francesco Lavagnino - **scg. :** Saverio D'Eugenio - **mo. :** Enzo Alabiso - **int. :** Craig Hill, Gloria Milland, Piero Lulli, John Bartha, Ralph Baldwyn [R. Baldassarre], Paco Sanz, José Guardiola, Conchita Nuñez, Jesus Puente, Carlos Romero Marchent, Hugo Blanco, Lorenzo Robledo, Rufino Ingles, Francisco Huetos, Jesus Guzman - **p. :** C. C. Astro Film / Pea - **o. :** Spagna-Italia, 1965 - **d. :** Pea (regionale).

ONE SPY TOO MANY (Una spia di troppo) — r. : Joseph Sargent - **r. II° unità :** E. Darrell Hallenbeck - **s.** e **sc. :** Dean Hargrove - **f.** (Metrocolor) : Fred Koenekamp - **m. :** Gerald Fried - **scg. :** George W. Davis, Merrill Pye - **mo. :** Henry Berman - **int. :** Robert Vaughn (Napoleon Solo), David McCallum (Illya Kuryakin), Rip Torn (Alexander), Dorothy Provine (Tracey Alexander), Yvonne Craig (Maude Waverley), Leo G. Carroll (mister Waverley), David Opatoshu (Kavon), David Sheiner (Parviz), Donna Michelle (principessa Nicole), Leon Lontoc (gen. Bon-Phouma), Robert Karnes (col. Hawkes), Clarke Gordon (Claxon), James Hong (principe Phanong), Cal Bolder (Ingo Lindstrum), Carole Williams (addetta al ricevimento), Teru Shimada (presidente Sing-Mok), Arthur Wong (gen. Man-Phang), - **p. :** David Victor e Mort Abrahams per l'Arena - **o. :** U.S.A. 1965 - **d. :** M.G.M.

PERDONO — r. : Ettore Fizzarotti - **s. :** Sergio Bonotti - **sc. :** Gianni Grimaldi - - **f. :** Mario Capriotti - **m. :** Gianfranco Monaldi - **scg. :** Fabrizio Frisardi - **mo. :** Tommassina Tedeschi - **int. :** Caterina Caselli (Caterina), Vittorio Congia (Vittorio), Laura Efrikian (Laura), Fabrizio Moroni (Federico), Nino Taranto (Antonio), Gino Bramieri (il direttore), Gabriele Antonini, Clelia Matania, Dolores Palumbo, Marisa Del Frate, Paolo Panelli, Enrico Viarisio, Milena Vucotic, Carlo Taranto, Carlo Croccolo, Carlo Delle Piane, Nino Terzo, Danilo Massi, Mirella Panfili, il complesso «Gli Amici» di Caterina Caselli - **p. :** Sergio Bonotti e Gilberto Carbone per la Mondial TE.FI. - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** Titanus.

PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI (Il tramonto degli eroi) — r. : Aleksander Ford - **mo. :** Miroslava Galicka - **mo. :** regionale.

Vedere giudizio di Gideon Bachmann a pag. 116 e altri dati a pag. 121 nel n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Cannes).

PROFESSIONALS, The (I professionisti) — r. : Richard Brooks.

Vedere recensione di T. Kezich e dati in un prossimo numero.

RAY MASTER, L'INAFFERRABILE — r. : Vittorio Sala - **s.** e **sc. :** V. Sala e Vittorio Schiraldi - **f.** (Eastmancolor) : Fausto Zuccoli - **m. :** Piero Umiliani - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Felix Marten (Ray Master), Liana Orfei (Françoise), Seyna Seyn (principessa Thay), Gastone Moschin (capo della banda avversaria), Alan Collins [Luciano Pigozzi] (il braccio destro del capo banda), Ralph Zugor, Franco Doria, Tony Sychol, Prachyab Rerkyarmde, Antonietta Fiorito, Aide Asti - **p. :** Lucio Marcuzzo per la Publitalia Cinemat. - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** Atlantis.

RIFIFI AD AMSTERDAM — r. : Terence Hathaway [Sergio Grieco] - **s.** e **sc. :** Lucio Manlio Battistrada, Armando Crispino, Ramo Comas de Turnes - **f. :** Eloy Mella - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Augusto Lega - **c. :** Antonio Visone - **mo. :** Renato Cinquini - **int. :** Roger Browne, Evelyn Stewart [Ida Galli], Aida Power, Umberto Raho, Michael Rivers, Franco Ressel, Frank Liston [Franco Lantieri], Ivan Scratuglia, Tito Garcia, Angela Alargunzoro, Jules Benning, Julio Perez Tabernero - **p. :** Gino Mordini per la Claudia / Procensa - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** regionale.

SAINT PREND L'AFFUT, Le (Il Sante prende la mira) — r. : Christian-Jaque - **s. :** da un romanzo poliziesco di Leslie Charteris - **sc. :** Christian-Jaque, Jean Ferry, Marcel Julian - **d. :** Henri Jeanson - **f.** (Eastmancolor) : Pierre Petit - **m. :** Gérard Calvi - **scg. :** Jean Mandaroux - **mo. :** Jacques Desagneaux - **int. :** Jean Marais (Simon Templar detto « Il Santo »), Jess Hahn (Uniatz), Henri Virlogeux (Chartier), Danièle Evenou (Sophie), Dario Moreno (Slimane), Sylvain (Hans), Jean Yanne (Mullerstrasse), Hélène Dieudonné (Herminie), Raffaella Carrà, Nerio Bernardi, Ettore Bevilacqua, Carlo Pisacane, Riccardo Castella, Franco Daddi, Tiberio Murgia, Claudio Gora - **p. :** Intermondia Films - Société Nouvelle de Cinématographie - T. C. Productions - Carlton Continental / Medusa - **o. :** Francia-Italia, 1966 - **d. :** Medusa (regionale).

SCUSI, LEI È FAVOREVOLE O CONTRARIO? — r. : Alberto Sordi.
Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

SINGING NUN, The (Dominique) — r. : Henry Koster - **s. :** John Furia jr. - **sc. :** Sally Benson, John Furia jr. - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Milton Krasner - **m. :** Harry Sukman - **scg. :** George W. Davis, Urie McCleary - **mo. :** Rita Roland - **superv. m. :** Harold Gelman - **int. :** Debbie Reynolds (Suor Anna), Ricardo Montalban (Padre Clementi), Greer Garson (Madre Priora), Agnes Moorehead (Suor Cluny), Chad Everett (Robert Gerarde), Juanita Moore (Suor Mary), Ricky Cordell (Dominique Arlien), Katharine Ross (Nicole Arlien), Ed Sullivan (egli stesso), Michael Pate (Arlien), Tom Drake (Fitzpatrick), Larry D. Mann (Duvries), Charles Robinson (« Razziatore »), Monique Montaigne (Suor Michela), Joyce Vanderveen (Suor Elisa), Anne Wakefield (Suor Brigida), Pam Peterson (Suor Gertrude), Marina Koshetz (Suor Marta), Nancy Walters (Suor Teresa), Violet Rensing (Suor Elisabetta), Inez Pedroza (Suor Consuela) - **p. :** John Beck, Hayes Goetz e Hank Moonjean per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** M.G.M.

SPIA SPIONE — r. : Bruno Corbucci - **s. :** Jesus Balcazar - **sc. :** Mario Guerra, Vittorio Vighi, B. Corbucci - **f.** (Eastmancolor) : Juan Gelpi, Fausto Rossi - **m. :** Federico Martinez Tudo - **mo. :** Maria Teresa Alcocer - **int. :** Lando Buzzanca, Teresa Gimpera, Guy Deghy, Linda Sini, Cristina Gajoni, Paco Sanz, Mario Pisu, Marisa Traversi, Tito Garcia, Tomas Torres, Fernando Rubio - **p. :** Mega Film-Colt P.C./P.C. Balcazar - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** Panta (regionale).

SPIE CONTRO IL MONDO / GERN HAB' ICH DIE FRAUEN GEKILLT — r. : Albert Cardiff [Alberto Cardone], Sheldon Reynolds, Robert Lynn - **s.** e **sc. :** Ernesto Gastaldi, Rolf Olsen, Vittorio Salerno, Marlon Sirko, S. Reynolds - **f.** (Eastmancolor) : Siegfried Hold e Gino Santini - **m. :** Claudius Alzner - **scg. :** Nino Borghi - **mo. :** Federico Müller - **int. :** Stewart Granger, Lex Barker, Pierre Brice, Karin Dor, Margaret Lee, Pascale Petit, Johanna Matz, Walter Giller, Agnès Spaak, Klaus Kinski, Alan Pinson, Tita Barker, Richard Münch, Peter Vogel, Robert Favart, Alberto Bonucci, Alan Collins [Luciano Pigozzi], Jerry Wilson, Caroll Brown - **p. :** Metheus / Intercontinental / Inter - **o. :** Italia-Austria-Francia, 1966 - **d. :** regionale.

SPIE VENGONO DAL SEMIFREDDO, Le — r. : Mario Bava - **s.** e **sc. :** Franco Castellano e Giuseppe Moccia (Pipolo), da un'idea di Fulvio Lucisano - **f.** (Technicolor) : Antonio Rinaldi - **m. :** Lallo Gori - **scg. :** Gastone Corsetti - **mo. :** Federico Müller - **int. :** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Vincent Price (il dottor Goldfoot), Fabian (Bill), Francesco Mulé (col. Benson), Laura Antonelli (Rosanna), George Wang (Fong) - **p. :** Fulvio Lucisano per la Italian International Film - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** SIDIS Italian Int. Film (regionale).

SUPERARGO CONTRO DIABOLIKUS — r. : Nick Nostro - **s. :** Ottavio Poggi - **sc. :** Mino Giardi, Jesus Balcazar - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor) : Francisco Marin - **m. :** Franco Pisano - **mo. :** Maria Teresa Alcocer - **int. :** Ken Wood, Gerard Tichy, Loredana Nusciak, Monica Randall, Francisco Castillo Escalona, Emilio Messina, Geoffrey Copleston, Valentino Macchi, Giulio Battiferri - **p. :** Liber Film - Sec Film / P. C. Balcazar - **o. :** Italia-Spagna, 1966 - **d. :** regionale.

TRIPLE CROSS, The (The Eddie Chapman Sfory) — r. : Terence Young - **s. :** dal libro di Frank Owen - **sc. :** René Hardy - **dial. :** William Marchant - **f.** (Eastmancolor) : Henri Alekan - **m. :** Georges Garvarentz - **scg. :** René Renoux - **mo. :** Roger Dwyre - **int. :** Christopher Plummer (Eddie Chapman), Romy Schneider (la contessa), Yul Brynner (barone von Grunen), Gert Froebe (Steinhager), Claudine Auger (Paulette), Trevor Howard (Capo Int. Service), Georges Lycan (Leo), Harry Meyen (ten. Keller), Jess Hahn (Braid), Jean Claudio (serg. Thomas), Francis De Wolf (generale d'armata), Robert Favart, Hubert Noël, Jean Bertrand - **p. :** Jacques Paul Bertrand per la Cineurop - **o. :** Gran Bretagna-Francia, 1966 - **d. :** Medusa (regionale).

WHAT DID YOU DO IN THE WAR, DADDY? (Papà, ma che cosa hai fatto in guerra?) — r. : Blake Edwards.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in un prossimo numero.

Riedizioni

CANADIAN PACIFIC (L'inafferrabile - già : Amore selvaggio) — r. : Edwin L. Marin - **r. II° unità :** George Archainbaud - **s. :** Jack De Witt - **sc. :** J. De Witt, Kenneth Gamet - **f.** (Cinecolor) : Fred Jackman jr. - **m. :** Dimitri Tiomkin - **scg. :** Ernst Fegte - **mo. :** Philip Martin - **int. :** Randolph Scott, Jane Wyatt, J. Carrol Naish, Victor Jory, Nancy Olson, Robert Barrat, Walter Sande, Don Haggerty, Brandon Rhodes, Mary Kent, John Parrish, John Hamilton, Richard Wessel, Howard Negley - **p. :** Nat Holt e Harry Howard per la Nat Holt Prod. 20th Century Fox - **o. :** U.S.A. 1949 - **d. :** regionale.

LADY AND THE TRAMP (Lilli e il vagabondo) — r. : Hamilton Luske, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson - **s. :** dal romanzo di Ward Greene - **sc. :** Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ralph Wright, Don Da Gradi - **animazione :** Milt Kank Thomas, Ollie Johnston, John Lounsbery, Wolfgang Reitherman, Eric Larson, Hal King, Les Clark - **m. :** Oliver Wallace - **canzoni :** Peggy Lee, Sonny Burke - **mo. :** Don Halliday - **p. :** Walt Disney e Erdman Penner per la Walt Disney Prod. (in Cinemascope e Technicolor) - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** Rank.

Allegato a « Bianco e Nero », anno XXVIII, n. 1, gennaio 1967.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO